

Cuadernos Hispanoamericanos

Colaboran:
Ida Vitale
José Lázaro
Abilio Estévez
José Antonio Llera
Antonio López Ortega

Ensayos de:
Sissa Jacoby
Blas Matamoro
Tomás Sánchez Santiago

Entrevista con Eduardo Mitre

Ilustraciones: Iván Matamoros

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo



748
octubre 2012

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
José Manuel García-Margallo
Secretario de Estado de la Cooperación Internacional
Jesús Manuel Gracia Aldaz
Director AECID
Juan López-Dóriga Pérez
Directora de Relaciones Culturales y Científicas
Itziar Taboada
Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Guillermo Escribano Manzano
Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Director: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 84 01. Subscripciones: 91 582 79 45
Administración y redacción: **Laura García Bardina**
e-mail: laura.garcia@aecid.es
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Estilo Estugraf Impresores, S.L.
Pol. Ind. Los Huertecillos, nave 13 - 28350 CIEMPOZUELOS (Madrid)
Diseño: **Cristina Vergara**
Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 0011-250 X - NIPO: 502-12-003-1
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

748 Índice

Mesa revuelta

Entrevista

Punto de vista

Biblioteca

Ilustraciones: Iván Matamoros




CH
Mesa
revuelta



Para limpiar el aire. Sobre José Ángel Valente

Ida Vitale

«Por Dios —dice Hamlet a sus amigos— ¿Pensáis que soy más fácil de tocar que un caramillo?» Collingwood, cuya deliciosa autobiografía tanto nos dice de su sagacidad para revisar cuestiones de principio, culturales o científicas, analiza así este pasaje: «Estos eminentes filósofos, Rosencrantz y Guildenstern, piensan tout bonnement que pueden descubrir lo que trata Parménides con solo leerlo, pero si se les llevara a la puerta sur de Housestead y se les dijera: "Distinguid aquí, por favor, los diferentes periodos de construcción y explicad qué propósito tenían presentes los constructores de cada uno de los periodos, protestarían: "Creedme, no puedo". ¿Acaso piensan que Parménides es más fácil de entender que una mísera y pequeña fortaleza romana?»

Collingwood pone como ejemplo la obra de aquel primer racionalista de Elea que pensaba que nada surge de la nada, que nada en la naturaleza puede cambiar y que por ende los sentidos que creen ver variaciones en ella se equivocan y no son confiables. Su obra, que nos ha llegado breve, incompleta, compleja e irradiante conecta con el más moderno pensamiento occidental. Pero no sólo es difícil de entender el alcance de los fragmentos de una obra presocrática: también un corpus complejo, como la obra de José Ángel Valente.

Obra vasta, incluye poesía y prosa y crítica diversa, crítica de la experiencia poética, de la experiencia religiosa y de la experiencia estética en la plástica. Todo está sostenido por una cultura de estratos múltiples, difíciles de rastrear, como para los arqueólogos los siete niveles de la sucesiva Troya o los templos siete veces demolidos para su reedificación que Laurette Séjour-

né registra en Tacuala, México. Se extiende a través de un periodo histórico enmarañado como suelen serlo todos, entretejido de modo inevitable a las vidas que lo padecieron. «El tiempo del escritor no es el tiempo de la historia. Aunque el escritor, como toda persona, pueda ser triturado por ella»[1]. Tiempo subjetivo del escritor, que recogido en la corriente del tiempo objetivo, más es modificado por éste de lo que él lo modifica al integrarse, quiéralo o no, en una tradición.

No es lo más usual que se disponga de una guía total de las lecturas, conocimientos y referencias que llegan al escritor de las más diversas maneras. De ahí que haya una dificultad genérica para descifrar el proceso de creación, eso que pese a todo análisis, no deja de ser uno de los misterios que ayudan a la humanidad (cuando ésta admite esa ayuda). Esta dificultad persiste aun cuando el autor deja registro de todo lo pasible de dejar huella significante en su obra, por lo general a través de diarios (aunque yo no tenga dudas acerca de la relativa fiabilidad de estos). En el caso de Valente, el marco referencial se adensa por la especificidad del abanico de lenguas que manejó, ámbitos diversos a los que se integró e incluso los repliegues y despliegues, en que gustos y rechazos se postulan, se discuten y se modifican siguiendo leyes tan misteriosas como las del magma primitivo. Su obra completa publicada muestra cómo, bajo una manifiesta variedad formal, ciertos temas se reiteran en su poesía, a veces obsesivamente, cómo a la mayor riqueza se suma a veces la mayor ambigüedad e inclusive lo complementario, cuando no lo contradictorio. Las reflexiones y las miradas del poeta sobre su yo a veces lo silencian y a veces lo exasperan.

El pensamiento es un arte y es tentador sumergirse en el volumen crítico que él dejó, para entrar al círculo de su escritura, comprobando sus devociones y rechazos, admirando sus recursos. Corpus admirablemente escrito, lógico y claro, con las referencias justas, indica sus preocupaciones, las admiraciones que no oculta y que podemos admitir como sus antecedentes, sin que esto postule de ningún modo falta de originalidad en él. Carecer de antecedentes sería tan peligroso como para una cria-

[1] *Las palabras de la tribu*, 1971.

tura carecer de anticuerpos. Ellos son la primera conquista de un escritor. Implican su capacidad de aislar, comprendiendo, dentro del campo infinito de lo existente, aquello con lo que se siente en connivencia, en donde debe o puede radicar una tradición —que lo será en parte por su esfuerzo— desde donde avanzar. De eso irradiará a la vez la fuerza que un día va a proyectarlo sobre lo que entonces pasará a ser su antecedente (sin dejar de ser suficiente por sí mismo).

Dado que toda creación artística se rodea de referencias, podría pensarse que la generación del 98, primero, y la inmediatamente siguiente, la del 27, serían, por su calidad y proximidad lingüística, las direcciones hacia la que debemos mirar, a partir de aquella *ley de necesidad* que menciona Valente y que nos lleva antes que nada a Juan de la Cruz. Allí están las referencias admirativas, dentro de la lengua, a Unamuno, a Juan Ramón Jiménez y a Machado. Define su postura frente a sus magisterios, siempre muy sutilmente, tanto cuando analiza y compara, bastante temprano, las poéticas y sus resultados en Juan Ramón Jiménez y en Machado, como en el artículo «Machado y sus apócrifos», «[...] Una cosa es el ir y venir, el bastardo ajetreo de las apreciaciones contagiadas, la moda, en suma, y su vaivén sonoro. Otra la fidelidad a los maestros que en mucha angostura de nuestra biografía fueron por nosotros entre escogidos y reinventados. De tal fidelidad nace un diálogo de por vida. Así se me presenta a esta altura del tiempo la relación del que esto escribe con una figura maestra como la de Antonio Machado».

Junto a esta tríada no olvidemos su devoción, que aflora constante en muchos artículos, por el muy gallego Ramón María del Valle Inclán, al que, en *Interior con figuras*, dedica un poema: Valle

Señor de la palabra.
Señor del absoluto gesto.
Barbado y solo ante la muerte.

En cóncavos espejos, feria
de oscura luz: oh rosa oscura
de papel y de fuego.

Dame

la mano manca en la indistinta muerte
y llévame contigo
a la antesala de tus antesueños.

Señor y padre,
vivo o más viviente,
señor del aire en donde nunca nadie
ni nada vale lo que vale Valle.

Más allá de estos españoles mayores y dentro de su misma lengua, Valente se refirió a otros creadores más próximos por edad y por orientación, Guillén, Lorca, Cernuda, Hernández. Se interesó también en muchos escritores del amplio campo latinoamericano. Adoptó a Huidobro como «verdadero principio de la dirección creacionista», tomando partido por él en la célebre polémica con Reverdy. Pero pese a su respetuosa postura frente a poemas «ricos e impresionantes», añade: «¿Donde están los poetas del mañana creacionista? Nosotros contemplamos hoy su teoría como un intento más, perfectamente ensayado, eficaz pero incontinuable, frontera pero no fuente». Intento... perfectamente *ensayado*. ¿Como teatro? ¿Implicará ese adjetivo la sospecha de falta de autenticidad, esa palabra con filos que tanto ayudó en su tramo espinoso a la poesía política en varias lenguas en un periodo que, al menos en Hispanoamérica, todavía no se ha cerrado? Busco más referencias a Huidobro. Querría que, con el correr del tiempo, Valente me lo subrayara. Regresará en una nota sobre Ricardo Paseyro (excelente poeta uruguayo que vivió y murió en París), pero con la precisión de la «baja efectiva en el gusto actual del poeta chileno». Valente, que en algún momento no disimula su desdén por el garcilacismo, no señala, sin embargo, que la afirmación de ese movimiento pudo ser en parte facilitada por la temprana quiebra del creacionismo y el abandono de sus experiencias vanguardistas por Diego y Aleixandre, entre otros. Obviamente, hay referencias a todos los poetas de altura, aunque con diferentes intensidades: Vallejo, Lezama, Borges, Neruda, Paz, Martínez Rivas, Westfalen, Mejía Sánchez. Sé que

no debo sucumbir a la tentación de enlazar un individuo o varios de la primera tropilla ejemplar que surge en lo que habrá sido el horizonte de un poeta tan atento a su contemporaneidad como Valente, pero no puedo dejar de señalar su atención a los tres últimos, todavía hoy poco leídos, fuera de sus países, por el lector medio sudamericano. Es obvio que su temprana admiración por Neruda disminuye con el paso de los años: con gracia señala «la imposible suplantación de la quena por el órgano» (entiendo que alude al cambio de tono, desde el tan renovador a la vez que intimista en las *Residencias* al, a veces oracular, posterior.) En cambio acepta en Vallejo el paso de *Trilce* a *Poemas humanos:* la mayor parte de los ejemplos que Valente elije en su artículo sobre el peruano los toma de *Los heraldos negros*, de *España, aparte de mí este cáliz* y de *Poemas humanos*. Y si es verdad que «el sentimiento de solidaridad, que había de caracterizar de modo colectivo a la poesía posterior, no ha encontrado manifestación más intensa que en el poema "Masa", eso no significa que éste sea el mejor poema de Vallejo: su bastante mecánico proceso de crecimiento y culminación, sí lo ha hecho más accesible y por ello más popular. Si bien señala a *Trilce* como uno de los pocos libros de primera magnitud de la vanguardia en lengua castellana, los ejemplos que toma de ese libro son los menos representativos de su extrema experiencia con el lenguaje.

Valente admira a Vallejo, que tan suyo hizo el drama de España, pero guarda distancias. Donde aquel «humildose», cosa otra que humillarse, Valente se enseñorea y enoja ante la realidad que lo rodea, en parte lamentable y ajena a su aventura poética. Pero lo que de clásico hay en él no acompaña el avance demoledor del peruano, quizás prefigurado para cerrarse sobre sí mismo, al estar de tal modo unido a su trágica vida. Tampoco me sobresalta que su interés por Borges no lo haya llevado hacia alguien que éste tanto quiso y admiró como Macedonio Fernández o que las aventuras vanguardistas no lo hayan acercado a otro punto insoslayable de la menos ampulosa poesía latinoamericana: Oliverio Girondo, que hizo su peculiar recorrido poético, desde una vanguardia juguetona a una íntima y necesaria, ajena, creo, a todo capricho evolutivo.

Si suele ser dificultosa la pesquisa de las lecturas sin registro evidente, también lo es la de materiales de distintas épocas. Notas

críticas, reflexiones lentas o respuestas a circunstancias explosivas de la cultura y sus adyacencias, que provocaron reacciones a veces parciales, a veces sostenidas por la totalidad del ser, como pudo pretender Addisson o algún *sensei* del zen, toda esa luz escondida u olvidada, sin duda en pugna con la normal oscuridad invasora de los laberintos subterráneos, es el volcán latente cuya relación escondida con lo que aflora busca quien va tras los orígenes y porqués de lo explicitado en la palabra poética.

Estudiar la obra crítica de un autor requiere el estudio atento de las circunstancias en que nace cada nota o artículo. A veces provienen de un azar editorial, de un accidente, de la amistad, de la labor organizada, a medias gustosa. No todos los análisis implican el compromiso *sine die* de la ocasional labor metapoética con la más enjundiosa de la propia creación lírica. Tampoco hay que atribuir un peso excesivo a los nombres que aparecen, porque a esta altura de la inabarcable cultura todo paso dado en una dirección puede estar condenado a la precariedad del tanteo por su predominio momentáneo en la atención de quien de él se ocupa.

«Toda obra personal empieza a partir de una lectura crítica de la tradición recibida», dice Valente. «Tal es el modo según el que la obra individual es *generada* por la tradición a la que, a su vez, inflexiona, es decir, hace venir a la luz —alumbra— recargada de sentido». Ya decía Borges que todo escritor crea sus antecedentes.

Quizás en parte por eso me resisto a la simplificadora ubicación de un autor en un marco generacional, ya útil, ya estorboso, porque refiere unas a otras, obras cuya coexistencia en el tiempo no impiden que sean incompatibles.

La tradición recibida suele venir envuelta en los pañales de la propia lengua; y el momento decisivo de la recepción, aunque pueda permanecer secreto como tal por mucho tiempo, es ése en que el hombre, el hombre que un día se descubrirá poeta, toma conciencia de su lengua. Esto se produce de infinitos modos: con la experiencia de la polisemia o con la sorpresa de que la elección de una palabra y no otra distingue a quien así opta. En el caso de un Valente capaz de hablar dos lenguas próximas, teñidas de subjetividades de diverso grado, será la elección de una u otra.

En algún momento afirma Valente que el escritor no tiene más espejo que el lenguaje; y el lenguaje nunca es más puro reflejo del ser que en la poesía. De ahí que quisiera dejar de lado sus notas sabias, de justicia a veces irónica, donde abundan quijotescos lanzazos que dan en sus blancos, a los que sin duda muchas veces vio negros, amargos e incorregibles, tentadoras para mí, además, por lo mucho que me dicen de un ser que no conocí en persona y porque indican su excepcional atención para lo que durante la cerrazón franquista, quizás, circulaba dentro con dificultades.

Me alegra encontrar aquí y allá legítimos reconocimientos que hacen aún más nítido lo que él deseaba que fuese su paisaje poético. Pondré sólo dos ejemplos: el de Jules Supervielle, ese gran poeta al que tanto quiero porque su angustia florece en ligereza y gracia y levanta de su humildad las corrientes cosas de la vida a un territorio «*où couraient de grands cerfs, dans toute leur franchise./ Les chasseurs n´entraient pas dans ce pays sans larmes*»[2] y cuyos espacios pampeanos, convertidos en *désert à cornes*, o su Guanamirú, quizás sean considerados poco galos en Francia, salvo honrosas excepciones como Guillevic, Bosquet, Claude Roy y Albert Béguin. Y el de José Miguel Ullán, cuya generosidad iba acorde con su audacia creadora: «escritura infinitamente más nueva que la de la mayoría de sus coetáneos», para Valente. Y fue asombro y alegría encontrar en su entrañable nota sobre la Residencia que mi venerado Max Jacob pasó por sus puertas y anduvo bajo sus techos y sin duda caminó por un jardín más joven.

Pero por mucho que me encandile leer el en todo sentido enorme libro de *Ensayos* de Valente, su poesía nos espera con sus misterios, sus símbolos obsesivos, sus enveladas señales y sus relaciones con ángeles y demonios que lo han constituido bíblicamente en territorio de sus luchas.

Registrar en su obra esa labor sutil de la admiración por espacios y voces antecesoras, en conflicto con los avances de la afirmación propia, la dificultad de la absoluta originalidad que Harold Bloom cree percibir en tantos poetas posteriores a la Ilustración y que lo llevó a escribir hace unas cuatro décadas *La angustia de*

---

[2] *donde grandes ciervos corrían con toda su franqueza/Los cazadores no entraban en tal país sin lágrimas.*

las influencias, no puede ser el tema de un momento limitado. Por mucho que me encandile leer el en todo sentido enorme libro de *Ensayos* de Valente, su poesía nos espera con sus misterios, sus símbolos obsesivos, sus enveladas señales y sus relaciones con los ángeles y demonios que lo han constituido bíblicamente en territorio de sus luchas.

Prefiero señalar la absoluta unidad de la obra que Valente define como «experiencia de la interioridad de la palabra», desde lo que él llamó un «estado de ocupación»; esto lo llevó a declararse insatisfecho de manejarse con un lenguaje que tuvo por corrupto hasta que, logrando liberar el suyo, estableció un territorio que reconoció como propio.

Dentro de este marco apenas cabe enumerar algunas de sus estrategias de apropiación. Más allá de los sabidos recursos de la retórica, que pueden dar los más contrapuestos resultados, importa un estado poético como algo subjetivo, ligado a un crecimiento, como un paisaje, que irradia frutos hermosos del lenguaje. Hay versos que nos detienen por el sonido:

Arriba

el agrio son quebrado de los grajos. [3]

o por la contundencia de la metáfora:

te has dejado herir con un solo disparo
de luz petrificada en la boca del alma.[4]

el grano es sólo un pájaro enterrado; [5]

Aquel estado poético no distingue su modo de expresarse, poesía o prosa poética. Allí caben muchas cosas. Veamos: poemas unidos en comentario o prolongación en una prosa que es desarrollo o eco que agrega resonancia a lo que se dio en breve iluminación:

---

[3] «Silos», *La memoria y los signos,* 1966.

[4] «Melancolía del destierro», *La memoria y los signos.*

[5] «Rotación de la criatura», *Poemas a Lázaro,* 1960.

Tu cuerpo baja
lento hacia mi deseo.

Ven.
No llegues.

Borde

donde dos movimientos
engendran la veloz quietud del centro[6].

Espacio

El espacio que sólo se divide en gérmenes de gérmenes. El tiempo que empieza apenas a durar. El movimiento que está ya consumado en esta mano inmóvil y tendida «al arqueado cuerpo en el que tiene forma», no fraguada aun la forma, la caricia.

«La longitud enorme del camino que la mano habrá de recorrer hasta alcanzar el punto en donde, posada ya en tacto, aguarda la mirada. No media el tiempo sino la interminable duración del deseo entre la palma y el suave descenso de tu vientre. Antecesión o sucesión. Yo estoy llegando a ti y aún no toco tu borde, en el que ya se abrasa la memoria».[7]

No sé si alguien ha dejado escrita la lista completa de los tópicos que alimentan nuestra historia literaria. Estoy segura de que de aparecer uno nuevo en la lista, de inmediato tendríamos otra de nuevos ejemplos. La infancia, feliz o traumática, aparece de modo tan frecuente en quienes están dotados de la capacidad de observar y escribir sobre lo observado que es ya uno de los tópicos básicos. La infancia, en pedagogos, en psicoanalistas o en escritores, suele correr con la responsabilidad de todo lo sucesivo. Si la poesía de Valente alude de tantos modos a la muerte, cómo dejar del todo al margen su infancia, que la vio pasar tan cerca.

Se llena a veces el mundo de tristeza.

---

[6] «Borde», *Mandorla, 1982.*

[7] «Espacio», *Mandorla.*

Los armarios de luna con la imagen de un niño
navegan en la noche. [8].

O:

(cuando ante la pútrida rosa de la infancia arrasada
no reconoce límites el odio) [9].

Muchos ejemplos nos ofrece Valente; sin duda el más notable es «Tiempo de guerra», un poema antológico, cada uno de cuyos versos ofrece la posibilidad de un largo análisis de todo lo que de tiempo negativo pudo encerrar una mirada lúcida.

Estábamos, señores, en provincia
o en la periferia como dicen,
incomprensiblemente desnacidos.

Señores escleróticos,
ancianas tías lúgubres,
guardias municipales y banderas.
Los niños con globitos colorados,
pantalones azules
y viernes sacrosantos
de piadoso susurro.

Andábamos con nuestros
papás.
Pasaban trenes
cargados de soldados a la guerra.
Gritos de excomunión.

Escapularios.
Enormes moros, asombrosos moros
llenos de pantalones y de dientes.
Y aquel vertiginoso

---

[8] «Días de invierno de 1993». *Fragmentos de un libro futuro, 2000.*

[9] «Himno». *El inocente, 1970.*

color del tío vivo y de los víctores.

Estábamos remotos
chupando caramelos,
con tantas estampitas y retratos
tanto ir y venir y tanta cólera,
tanta predicación y tantos muertos
y tanta sorda infancia irremediable.[10]

La historia, que felizmente no lo trituró, aunque le dejó su marca, es de sobra conocida: marco complejo que crispa y no apacigua. Recibimos sus hechos desdoblados en un primer registro infantil o adolescente y en una implacable revisión posterior; vemos sus efectos entrelazados de modo inseparable con los poemas o los textos que los absorben, los padecen, los transforman, los metabolizan, digamos. Por que nos toca imaginar una acción, un suceso y su hiriente registro cuando estamos recibiendo no la memoria de todo esto sino un resultado que se nos ofrece dolorosamente transformado, según se nos dice, en el olvido de todo ello:

el hombre que contemplo no desciende
de su memoria sino de su olvido[11]

No hay contradicción con lo que antes había escrito:

De cuantos reinos tiene el hombre
el más oscuro es el recuerdo[12]

La memoria, el recuerdo son rechazados por el que huye del dolor. Pero cuando se les vuelve la espalda, se desamparan muchas cosas: es la vida en su integridad lo abolido.

Uno de los recursos formales para ordenar el hallazgo es el encuentro de los contrarios. De allí hace saltar Valente la intermitente luz de la poesía. Intermitente por necesidad: nadie puede resistir el poder destructivo de la corriente continua. De ahí su

---

[10] De *La memoria y los signos*, 1966.
[11] «El autor en su treinta aniversario», *La memoria y los signos.*
[12] «La salida», *Poemas a Lázaro.*

gusto por resolver con expresiones finales o colmadas de necesaria densidad esos encuentros oximorónicos:

En el descenso oscuro
del paladar a la materia húmeda
lo amargo llena
de pájaros raíces el deseo.[13]

No detenerse.
Y cuando ya parezca
que has naufragado para siempre
en los ciegos meandros
de la luz,
beber aun en la desposesión oscura,
en donde sólo nace el sol radiante de la noche.[14]

Pájaros raíces, ciegos meandros de la luz, sol radiante de la noche: recursos de la transición hacia lo menos superficial que señalan la contradicción profunda de la vida en sus momentos esenciales, nacidos de un choque dramático:

La única forma perfecta del amor
es la soledad
(cuando ante la pútrida rosa de la infancia arrasada
no reconoce límites el odio).[15]

La retórica de las contradicciones es la natural para la difícil liberación de los nudos contradictorios, desde el riesgo de ser el disidente donde el sentimiento de pertenencia es la norma: pertenencia a una sociedad, a una creencia. Desde el título, Patria cuyo nombre no sé, en adelante:

Yo no sé si te miro
con amor o con odio

---

13 *Material memoria*, pág. 1979
14 «Antecomienzo», *Interior con figuras, 1976.*
15 «Himno», *El inocente*, de 1967-70.

ni si eres más que tierra
para mí.[16]

siempre experiencias ambivalentes y determinantes:

...frente a mí el ángel
con su terrible luz,
su espada.

o

Era
difícil la alegría; necesitábamos
primero la verdad

En la teología tradicional el hombre ocupa un rango superior al de los ángeles, ya que éstos no fueron creados a imagen y semejanza de Dios, según nos informa Joseph Brodski, que algo supo del drama de ser el campo de estas agotadoras luchas[17]. Algunos tienen la dicha de la paz interior; es claro que para Valente es algo que no todos los humanos alcanzan. La muerte, la angustia de la muerte, quizás sea el mayor adolecer de la adolescencia, que los poetas a veces prolongan. Valente joven se sintió el que ha sido emplazado a vivir y avivado en su vigilia por un ángel y escribió,

La adolescencia tiene
un ojo fijo, sometido a la muerte,
un ojo suicida y cruel.

Entonces comencé a odiar la música,
a hacer ruidos estridentes con las uñas
para no entregarme a lo
excesivamente halagador. [18]

---

[16] «Patria cuyo nombre no sé», *A modo de esperanza*, 1954.
[17] Joseph Brodsky, *Menos que uno.*
[18] «Destrucción del solitario»: *A modo de esperanza.*

A modo de esperanza, ese desesperanzado libro, primero de los que editó, con regresos y nostalgias, muertes ajenas, epitafios, soledades, «la ceniza prematura de todo» sobre «el que ha sido emplazado a vivir» se abre con las palabras: «Cruzo un desierto», acudiendo de entrada a un tópico que retrotrae a todo viajero sobre la tierra, a la desolación casi prehistórica del que viaja en soledad, contra la soledad, contra el desamparo, sumido ante las adversidades naturales. La cita de Quevedo elegida cómo título, «Serán ceniza», que luego se desarrolla en los dos versos finales del poema: «Aunque sea ceniza cuanto tengo hasta ahora/ cuanto se me ha tendido a modo de esperanza», concentra la desolación infinita de un poema que, si bien enuncia la dicha de no estar solo, vista como una luz remota, discute el esperanzado final quevediano: *más tendrán sentido* con la afirmación irrefutable de que no hay «ni un solo pensamiento/ capaz contra la muerte».

Sin embargo, este libro de título amargo y poemas que no lo son menos encierra un grito de irracional confianza. Mientras conversa, ocurre un accidente y muere un hombre. Y ante la experiencia terrible de la fragilidad de la vida no es la razón sino el instinto de un hombre joven el que dice, en una experiencia radicalmente opuesta a la de Buda:

Un hombre ha muerto, pero
dime que soy de verdad,
que estoy en pie, que es cierto
el aire, que no puedo
morir.[19]

Para el persistente deslinde de la idea de patria, de los elementos que integran esa difícil ecuación: ¿a qué es igual la idea —en su caso— de España?, deja caer o se le deslizan aquí y allá muchas manifestaciones y hay que estar águilas para no perderlas. Partidas de la propia experiencia, se aúnan a la noción de Historia:

[19] «Como la muerte», *A modo de esperanza.*

Conviene retirarse tenuemente
del espectáculo al que nunca se ha accedido,

filtrar debajo de las puertas
la forma leve de tu sombra,

no asomarse a la Historia con banderas
como si la Historia existiese en algún reino,

caer del aire, disolverse como
si nunca hubieras existido. [20]

Suelen ser ácidas, aun cuando aparezcan disimuladas entre los perfumados romeros de su vasto jardín crítico. Analiza admirablemente la poesía de Lorca a través de la imagen del caballero solo, desde las tradiciones indoeuropeas hasta Lord Dunsany, lo que explica que «sea tan secreta y siendo tan nacional —si en realidad lo es tanto como se ha afirmado— sea al tiempo tan universal, no por la fronda, sino por la raíz oculta. Podemos disponernos a desbrozar esta aparentemente simple oposición, porque la sentimos enredada y aún con abrojos que pueden lastimar al distraído. Otra vez la noción de patria, o sus cercanías, parece encerrar distintos planos, no todos amables para todos. Por supuesto, siempre lo nacional se opone a lo universal o al menos es cosa distinta. En todo caso, subsumir lo nacional en lo universal es operación delicada que requiere precisiones no siempre fáciles de señalar y sobre todo de hacer compartir.

Quizás explique ésta opción un texto posterior, «La necesidad y la musa», donde leemos: «Es probable que entre todas las formas contemporáneas del arte sea la poesía la que más se haya agotado en la exploración solitaria de la experiencia personal, con riesgo claro de perderse en el laberinto de las mitologías privadas incapaces de una representación coherente de la realidad. En ese sentido, quizás haya contribuido la poesía más que ninguno otro arte a la fragmentación de lenguajes que padece el hombre contemporáneo, traicionando así lo que es sin duda parte esencial de su misión: la creación

---

[20] «Memorias», *Al dios del lugar, 1989.*

de un lenguaje común.» ¿No estaba individualmente justificado el derecho de Celan de intentar crear *un lenguaje al norte del futuro?* Para intentar revertir el fenómeno de Babel, no sólo es atrozmente tarde sino que implicaría la destrucción de una milenaria y maravillosa creación humana. Y ya ésta es destruida en parte por el tiempo sin que la voluntad humana deba ir en su auxilio.

> «Por aquella aristotélica costumbre del orden, de poner las cosas del mundo en su precisa, inamovible categoría, ponemos a los seres en países y generaciones, a los libros en periodos, a los poemas en estilos y momentos del espíritu, los supeditamos a la angustiosa promiscuidad de las injusticias históricas y a la ira que éstas causan, a los dolores privados, a la inútil revuelta contra el tiempo y las grandes caries que cavan en nuestros proyectos.»

Estamos en un tiempo en que las normativas y los valores caen y que tantos, sin saber de donde les llega, decretan sagrado el desorden de su espíritu. Sin embargo, para que el mundo empiece todavía, creo esencial la actitud con que Valente ejemplifica ese buscar el hilo que nos permita salir del laberinto y a la vez limpiar el aire para los que quedan.

No estando en contra de lo formal hermoso, formoso, es decir, hecho en su molde preciso, la forma de la lengua, encuentro bellamente concisos los poemas gallegos de Valente y no quisiera dejar de recordarlos, entre tantas cosas que sé que omito. Por ejemplo: «Asedio»

Incorpóranse as verbas
como do alén dun soño,
como alén do tempo e do acordar.

Serodias verbas non nacidas inda
asedian os meus beizos
ó caer da serán.

Seitura, as verbas,
de que fonda semente,
formento
de que lonxano pan.

Los sueños no se prefieren, escribió, los sueños nos prefieren o nos escogen. No vamos a ellos, sino que ellos vienen a nosotros, nos sobrevienen. Es cierto, dado que sin duda los sueños escapan a nuestra voluntad preparatoria, a todo conjuro que los atraiga o alimente. En algo se parecen a la poesía, que también escoge la voz que la va a traer al mundo. Sin embargo, creo que hay seres y estamos frente a uno de ellos —porque podemos invocarlo y darle permanencia al releerlo— que pueden decirse: «*Hay un sueño en la vigilia, un sueño de breves instantes, que encierra en sí más capacidad de transformación y está más emparentado con la muerte que el largo y profundo sueño de la noche.*»[21] Un sueño preparado, éste sí, por «una inmersión en las capas sucesivas de la materia o de la memoria, a una inmersión en el fondo infinito de la cual acaso se encuentra la palabra única, la palabra que fue, no sabemos cuándo, nuestro origen.»[22]

En su «Epitafio» dedicado a Alberto Jiménez Fraud, en memoria, nos dejó unas líneas que vienen por sí solas a referirse y comentar para siempre el final de otra jornada noble en el mundo y que quiero suponer que Valente sintió como el mayor timbre de nobleza otorgable: «Testigo de más fe, para hacernos más libres/ guardó de las palabras/ en tiempo de mentira/ la fuente verdadera». ©

---

21 Von Hofmannsthal, «Las Estatuas», en *Instantes griegos.*

22 *Lectura en Tenerife, 1989.*



El realismo dialéctico de Luis Martín-Santos

José Lázaro

Antes y después de publicar *Tiempo de silencio*, Luis Martín-Santos mostró auténtica avidez por lograr que sus familiares y amigos leyesen los muchos textos que él escribía constantemente. Ya fuese por el placer de ser leído o por el interés en recoger opiniones, críticas y sugerencias, distribuía con gran generosidad copias de sus escritos y les pedía comentarios a sus afectuosos (o resignados) lectores ocasionales. El resultado es que hay en circulación buen número de testimonios (y una pequeña cantidad de copias) de las obras aún inéditas de Martín-Santos. Ninguna de las que hemos podido leer es una obra maestra (ni tampoco son textos del nivel de *Tiempo de silencio* y *Tiempo de destrucción)*, pero el conjunto ofrece un material riquísimo para el conocimiento de su mundo intelectual y estético, a la vez que permite profundizar en la comprensión del proceso formativo que culminó con la redacción de las dos grandes novelas publicadas (la segunda fragmentaria e inconclusa).

Entre los escritos de Martín-Santos que aún no han sido publicados hay, al menos, dos novelas y tres obras de teatro completas, un texto teórico en el que desarrolla sus ideas literarias, múltiples borradores incompletos, fragmentos mecanografiados y corregidos a mano de textos que forman parte de sus libros publicados, poesías juveniles, artículos psicológicos, breves ensayos, notas de lectura y ocurrencias variopintas.

No hay en ninguno de esos textos revelaciones de carácter íntimo ni indiscreciones que puedan afectar a terceras personas, con lo que su análisis por parte de los investigadores solo puede re-

dundar en un mejor conocimiento de un autor cuya relevancia contrasta con las escasez de fuentes originales disponibles, en gran medida atribuible a su temprana muerte.

Entre los ensayos inéditos destacan uno de 22 folios dividido en dos partes: «Psicología de la creación literaria» y «Las funciones de la literatura». Se trata de una exposición sistemática de su estética general y de sus planteamientos literarios, que él mismo denominó «realismo dialéctico». Analizar su contenido es el objetivo del presente artículo.[1] Solo de forma muy fragmentaria se conocía hasta ahora esa concepción teórica que Martín-Santos fue elaborando (y exponiendo oralmente) en los últimos años de su vida. Los «titulares» se encuentran formulados en sus conocidas declaraciones a Janet Winecoff Díaz: lo que él decía buscar al escribir era «modificar la realidad española (también divertirme yo)»; definía la novela como «el arte cuya materia prima es la existencia»; consideraba que la función del novelista en la sociedad «es la que llamo desacralizadora sacrogenética: desacralizadora —destruye mediante una crítica aguda de lo injusto—, sacrogenética —al mismo tiempo colabora a la edificación de los nuevos mitos que pasan a formar las Sagradas Escrituras del mañana—»; sus proyectos para el futuro eran «varias obras de tipo destructivo».[2]

Esta concepción de la literatura implica (dialécticamente) que la transformación que se aspira a lograr en la realidad social ha de ser paralela a la que sufre el personaje literario: «Para que una obra llegue a la plenitud de su desarrollo, a mi modo de ver, es necesario que el personaje, a lo largo de su acción, evolucione. Es necesario que el personaje se encuentre ante un problema moral (un conflicto entre dos deberes, muy a menudo), y que lo resuelva y al resolverlo que él se modifique. A lo largo de una obra auténticamente grande podemos ver una

---

1 He estudiado la vida de Martín-Santos, en *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, Barcelona, Tusquets, 2009.

2 Winecoff Díaz, J. (1968): «Luis Martín-Santos and the contemporary Spanish novel», *Hispania*, *51* (2), pp. 232-238.

evolución del personaje paralela a la evolución y solución del problema planteado.»[3]

En un cuestionario al que respondió por solicitud de José María Castellet, intentó también sintetizar este planteamiento: «La literatura tiene dos funciones bien definidas frente a la sociedad. Una primera función relativamente pasiva: la descripción de la realidad social. Otra función especialmente activa: la creación de una mitología para uso de la sociedad. En ambas funciones la literatura ejerce su capacidad para llegar a ser una técnica de transformación social. En cuanto que descripción pone el dedo en las llagas sociales y suscita tomas de conciencia de las mismas. En cuanto mitología, puede actuar de dos modos opuestos: si se trata de una mitología enajenada, como encubrimiento de lo injusto; si se trata de una mitología progresiva, como pauta ejemplar de realización.»[4]

Hay otros testimonios que, de forma menos directa, comentan también esta concepción literaria de Martín-Santos.[5]

Aunque el trabajo en *Tiempo de destrucción* le impidió a Martín-Santos exponer sistemáticamente sus teorías literarias, las fue elaborando y presentando en distintos foros a lo largo de sus últimos años. En noviembre de 1960 impartió tres conferencias en la Asociación Artística de Guipúzcoa cuyos títulos eran: «Fenomenología de la obra de arte», «La función expresiva en la obra de arte» y «La obra de arte como instrumento de modificación». De

[3] Martín-Santos, L. (1963): «Baroja-Unamuno», en: La Academia Errante, *Sobre la generación del 98,* San Sebastián, Auñamendi, p. 114.

[4] Citado en: Castellet, J. M. (1967): «Tiempo de destrucción para la literatura española», *Literatura, ideología y política,* Barcelona, Anagrama, 1976, pág. 145.

[5] Buckley, R. (1974): «Del realismo social al realismo dialéctico», *Insula,* 326, pp. 1-4. Buckley, R. (1996): «Dialéctica existencial: Jean-Paul Sartre y Luis Martín-Santos», *La doble transición política y literaria en la España de los años 70,* Madrid, Siglo XXI, pp. 19-33. Domenech, R. (1964): «Luis Martín-Santos», *Ínsula,* 208, p. 4. Duque, A. (1964): «Realismo pueblerino y realismo suburbano: Un buen entendedor de la realidad», *Índice de Artes y Letras,* 185, pp. 9-10. Ortega, J. (1969), «Realismo dialéctico de Martín-Santos en *Tiempo de silencio*», *Revista de Estudios Hispánicos, 3,* pp. 33-42. Roberts, G. (1978): *Temas existenciales en la novela española de postguerra,* 2.ª edn, Madrid, Gredos.

la amplia cobertura que les dio la prensa local[6] se desprende que su contenido era muy similar al del manuscrito aquí comentado.

Martín-Santos comienza el texto planteando el problema de la comprensión de las obras de arte, que él considera de naturaleza esencialmente irracional, aunque eso no excluye la posibilidad de analizar racionalmente su orden interno y las leyes que le son propias. Distingue dos grandes tipos de artes: las figurativas (como un cuadro o una estatua) y las temporales (como la música y la poesía); tan sólo las primeras pueden contemplarse de forma global e instantánea. Diferencia también la materia física (como el mármol, la pincelada, o el sonido de un instrumento musical) del sentido de la obra, captable por el apercibir estético. Ese sentido de una obra de arte revelaría, en su opinión, la intimidad del artista, que en ella se comunica a sí mismo. En el caso de la poesía es el lenguaje lo que sirve como materia y su efecto estético se apoya de forma esencial en el significado que tienen las palabras elegidas por el autor. Pero en la poesía se encuentra todavía un resto de materialidad física que, por el contrario, está totalmente ausente de la novela. Por eso los relatos son mucho más traducibles a otra lengua que los poemas, porque el sentido de la novela (que Martín-Santos considera como su contenido auténtico) no esta tan ligado a la materialidad concreta de las palabras como el de la poesía.

La temporalidad de una sinfonía es distinta de la de una novela, en la que son habituales las interrupciones de la lectura o la relecturas parciales. Y es en este punto donde Martín-Santos presenta su definición de la novela como el arte cuya materia prima es la existencia. La idea se apoya en la contraposición entre las artes no figurativas y las obras literarias. En la primeras, considera la temporalidad como una forma que acompaña a la materia, mezclada de modo íntimo con el sonido de la música o el lenguaje de la poesía. En cambio, en el caso de la literatura no habría esa relación entre la obra en sí misma y la temporalidad unida a su lenguaje, que se adhiere a la existencia de los protagonistas de la obra (agonistas es el término que emplea). Esa existencia humana revivida sería el auténtico substrato material de la novela.

[6] *El Diario Vasco,* 10-11-60; 17-11-60; 24-11-60. *La Voz de España,* 11-11-60; 17-11-60; 24-11-60.

De ahí procede el estatuto especial que tiene la literatura. A diferencia de otras artes, se ha quitado de encima la tierra consustancial a la materia de aquellas, por lo que logra ascender a un nivel mental, un plano imaginario, en el cual el lector puede revivir una existencia humana, puede abrir su soledad a la comprensión del otro, empatizar con sus sentimientos y compartir las experiencias que constituyen la aventura vital y el drama de los personajes. Por eso la capacidad de transformar la existencia en la materia misma del arte sólo la tiene la literatura. La lectura supone recrear el existir de otro ser humano con imágenes fragmentarias de la propia existencia del lector. Así es como las páginas del libro, que en sí no son más que virtualidad abstracta, llegan a producir la realidad legítima de la experiencia que la lectura supone.

En su opinión, esta relación estrecha con la existencia humana singulariza a la literatura frente al resto de las artes, gracias al hecho de que la propia existencia humana es literaria, y eso es tan característico de la especie como pueda serlo el calificativo de *sapiens* o de *faber.*

La literatura, en cambio, comparte con otras artes la función expresiva. Un novelista se expresa estéticamente como se expresa un músico o un pintor: todos ellos recrean una cierta legalidad, a través de la cual viven el orden del mundo. Esa ley es interior y exterior al mismo tiempo: el artista la descubre en el mundo en que él vive, tal como él lo vive, capta su sentido y lo expresa en la materia de sus obras. Pero no extrae esa ley del mundo sino de sí mismo y aspira a demostrar con su obra la identidad entre la ley exterior y la suya propia. Ahora bien, una vez que ha sido hecha, la obra adquiere una autonomía que ya no puede reducirse a las particularidades biográficas o personales de su autor. La verdad de la obra está en un punto intermedio, difícil de comprender, que no es exactamente ni la verdad del mundo ni la del propio artista. No tiene la objetividad de una verdad científica (que es capaz de predecir el futuro común), pero tampoco la subjetividad de una confidencia íntima (que puede reflejar el pasado personal). La obra tiene una verdad realizada por el autor y ofrecida al receptor que la revivirá, pero esa verdad no se puede reducir a sentimientos personales del artista. En cierto modo, de ello puede deducirse un cierto carácter anónimo de cualquier obra de arte. Por eso pode-

mos disfrutar con plenitud el legado artístico de la prehistoria o los anónimos retablos medievales; y por eso las obras no nos dicen nada esencial de quienes las firmaron. A esto lo denomina Martín-Santos «ley de la expresión impersonal».

El plano de la cotidianeidad no es el mismo de la expresión artística. La dinámica de la obra de arte rompe, por un extremo, con su marco espacio-temporal y con su materia banal, pero también rompe, por el otro extremo, con la realidad psicológica (no menos banal) de su autor.

Muchos intentos de buscar en obras de arte información sobre problemas personales o sentimentales de su creador fracasan como consecuencia de esta ruptura. Incluso algunas interpretaciones psicológicas que parecen logradas acaban mostrando —si se someten a una crítica rigurosa— su carácter ficticio o parcial. Lo que el artista expresa nunca se puede reducir a sus propias vivencias personales.

Estas tesis de Martín-Santos pueden entenderse en el sentido de que el estudio biográfico de un autor (con sus dimensiones personales, sociales e intelectuales) no puede ser el camino para una mejor comprensión de su obra. Pero también pueden matizarse diciendo que aunque la comprensión psicológica sea incompleta no por ello es totalmente inútil; si se le intenta dar un valor explicativo absoluto (como han hecho muchas veces psicoanalistas desbocados) se degrada, desde luego, a pseudo-explicación grotesca. Pero si se considera como un instrumento parcial, complementario de muchos otros, puede ser fuente de gran riqueza analítica.

Aunque está claro que, como dice Martín-Santos, el mensaje expresivo del artista está *más allá* de sus experiencias cotidianas concretas y de sus vivencias emocionales, de hecho esas banales experiencias y esas vivencias subjetivas son el punto de donde ha de partir el artista para lograr elevarse sobre ellas y dotarlas con su talento del contenido expresivo que las transformará en obra de arte.

En este sentido continúa la argumentación desarrollada por Martín-Santos en su texto. Matiza que el artista no expresa los hechos ocurridos en su vida concreta sino más bien la forma de su existir proyectada sobre un plano que, más allá de su existencia

particular, recoge lo proyectado por creativamente como lo recogería una pantalla o un recipiente. Por eso las interpretaciones psicodinámicas del arte no pueden ser más que triviales e incompletas; incluso cuando aciertan en algunos puntos concretos, se les escapa lo fundamental: el vivir esencial que subyace a la apariencia de los hechos cotidianos. Eso es lo que el artista expresa, tras haberse distanciado del mundo real (con sus acontecimientos anecdóticos) para poder contemplarlo de otro modo.

De ahí deduce Martín-Santos que el término «expresión» es muy insuficiente para referirse a lo que el artista hace, que es más bien certificar con su obra una verdad sobre el orden oculto tras las confusas apariencias. Para lograrlo ha de penetrar en el núcleo de la existencia, que está muy por debajo de los avatares diarios y del flujo de emociones personales. Cuando lo logra es cuando puede transmitir con su obra la verdad esencial y permanente que ha logrado extraer de su propia existencia.

El proceso al que se somete un gran escritor tiene cierto carácter contradictorio. Parte de una materia constituida por acontecimientos inmediatos, experiencias placenteras o dolorosas, pasiones, deseos y sufrimientos reales; a partir de ahí se eleva al plano de la expresión estética; construye sus personajes de ficción, los dota de aconteceres pasionales, los sitúa en un escenario novelesco y desarrolla con ellos un argumento: los personajes no se pueden identificar con él, del mismo modo que ni el escenario ni el argumento son los de su propia vida, aunque procedan de ella.

Si aplicamos estas ideas al propio Luis Martín-Santos, resulta claro que fueron muchos los que, a finales de los años cuarenta, vivieron en Madrid experiencias similares a las suyas. Pero fue solo él quien logró transmutarlas en las páginas deslumbrantes de *Tiempo de silencio.* Admitamos que «propia existencia» es la materia del escritor, como la pintura es la del pintor o el mármol la del escultor. Pero sólo llega a ser un auténtico escritor el que logra contemplarse lúcidamente a sí mismo, elevar su propia vida a materia artística y conectarla con la existencia de otras personas. Y eso le obliga a adoptar, respecto a su propia existencia, un distanciamiento irónico. Las cosas que le ocurren (sus experiencias, sus afectos, sus ilusiones) las padece, las observa y después las recrea. Ironiza amorosamente sobre la carne de su propia existencia, ele-

vándola a la plenitud de la conciencia: por eso no sólo es consciente de su propio deseo, sino también del hecho de estar deseando.

Martín-Santos piensa que la ironía es la luz que permite emplear la propia vida como materia del arte e instrumento de expresión artística. Por eso el texto novelístico no tiene ya carácter de confidencia ni que queja (como aún lo podía tener el poético). Por eso es capaz de captar espiritualmente el orden subyacente a los acontecimientos y dar cuenta de sus leyes internas.

Esta primera función de la literatura (la expresiva) es para Martín-Santos equivalente a la del resto de las artes figurativas y temporales. Pero hay otras dos que son específicamente literarias, pues se derivan del hecho de que la materia prima de este arte sea la existencia humana y no sólo los sonidos, las formas o los colores con que los demás artistas pueden jugar alegremente. Los instrumentos que él tiene entre las manos son la relación con el otro, su destino personal, la necesidad de la muerte... El cuadro o la sinfonía pueden ser expresión gozosa del gusto de vivir. En cambio la literatura se abre necesariamente hacia el futuro, entre otras razones porque la materialidad de las obras plásticas existe por sí misma, pero el texto de una novela sólo existe si un eventual lector le aporta su imaginación. (Podría discutirse esta diferencia postulada por Martín-Santos entre la existencia real de una partitura y la de una novela. ¿Es tan distinta la sucesión de palabras archivadas en una novela que nadie lee, las formas y colores ordenados en un lienzo que nadie ve o las notas almacenadas en un pentagrama que nadie interpreta?)

Para Martín-Santos, la literatura tiene siempre una función modificadora del lector. El escritor configura, necesariamente, tanto el existir imaginario de sus personajes como el existir real de sus lectores. La literatura apunta siempre a un futuro que ha de contribuir a modificar y tiene un carácter práctico que se añade al expresivo. El libro puede influir sobre el futuro, lo que le da una función trascendental que se añade a la expresiva: la función modificadora de la realidad.

Desde esta perspectiva es coherente afirmar que todo lector de una novela se transforma activamente durante la lectura: disfruta de satisfacciones imaginarias, elabora proyectos… realiza su sentido existencial, que es un conglomerado de tendencias

y proyectos, impulsos de origen carnal, deseos insatisfechos y siempre renovados, proyectos con los que su libertad lucha para dar forma al conjunto de sus tendencias... Una concepción antropológica que, como siempre, remite a la visión del mundo profundamente existencialista de su autor, especialmente en la versión sartreana.

No le sorprende a Martín-Santos que la lectura se preste a la realización de la propia vida porque piensa que lo más propio de la vida humana es precisamente lo imaginario. La satisfacción fantástica de las tendencias frustradas por la realidad es lo más humano que tiene el ser humano. Fantasear sobre la imagen del amado es mucho más propio de nuestra especie que gozar de su carne, como hacen también otros animales. Es la imaginación lo que eleva a magia erótica la simple realidad corporal. Por eso lo más específico que tenemos es ese plano imaginario que añadimos siempre a la simple posesión real de los objetos materiales. Y por eso la experiencia de leer supone una satisfacción imaginaria de las tendencias reales que modifica la realidad íntima del lector.

Un libro tiene una capacidad de cambiar a quien lo lee que no se encuentra en una sinfonía o un cuadro; por eso los moralistas de todos los tiempos han perseguido siempre lo que consideran lecturas nocivas (y entre esos moralistas, Martín-Santos incluye explícitamente tanto a los puritanos como a los comunistas). Con la lectura el ser humano se realiza, se edifica, se transforma: su manera de amar, de vivir o de matar, depende en parte de los libros que ha leído. La imaginación literaria nos cambia realmente, aunque no del mismo modo que la experiencia. Martín-Santos considera que la lectura aporta un saber, mientras que la experiencia proporciona un conocer. Pero entre lo que se sabe por los libros y lo que se conoce por experiencia llega a establecerse una confluencia dialéctica: la experiencia sin el saber no permite conocer realmente lo que se vive. La lectura enriquece y matiza las experiencias propias, del mismo modo que la experiencia vital vacuna contra el refinamiento estéril y vacío del alma de biblioteca. Por eso es necesario un buen equilibrio entre práctica y teoría. No basta con la satisfacción de las tendencias instintivas, es necesario elaborar un proyecto que permita configurar la propia existencia como una encarnación de la libertad. Desde su perspectiva

existencial, piensa que es el proyecto lo que caracteriza a la vida humana y le da un significado global. El proyecto posibilita cada acto, pero a su vez cada acto edifica, reafirma o modifica el proyecto. El proyecto no es solamente un programa consciente, sino que se extiende a los aspectos más diversos de la existencia (no siempre deliberados, a veces prejudicativos). El proyecto aporta a la existencia una ley formal, un significado que trasciende la simple satisfacción de las tendencias. Por tanto, al ser la lectura una realización imaginaria de tendencias, se deduce que puede actuar como un poderoso medio de reforzamiento de proyectos previos, pero también como un revulsivo que los haga entrar en crisis y los transforme.

El lector vive imaginariamente cosas que no se atrevería a vivir en su mundo, fantasea en soledad a partir de sus deseos, explora lo prohibido, descubre nuevas posibilidades, elabora y reforma su proyecto. La imaginación literaria configura accionas que se realizarán en el futuro. Las lecturas «prohibidas» pueden destruir un proyecto previo, provocar una reconversión del mismo, dar lugar a la elaboración de un nuevo proyecto y a su realización posterior en el mundo objetivo.

Esta transformación individual del lector produce, de forma indirecta, una transformación social. La literatura actúa sobre la sociedad a través de la destrucción y recreación de mitologías. Martín-Santos sostiene que cada etapa en la evolución de una sociedad corresponde a una mitología diferente, que puede contribuir a reafirmar las limitaciones del existir o bien a ampliar los horizontes de libertad. Los mitos representan una plasmación literaria de la sociedad en la que aparecen, pero también los conflictos y dramas internos del individuo, lo que los hace más potentes. Toda obra literaria, incluso las que se consideran ficticias, remite a la sociedad en la que se desarrolla. La realidad social se puede ocultar aparentemente en la literatura, pero siempre está subyacente aunque sea en forma simbólica. En el caso contrario, el del realismo explícito, es deliberada la actitud crítica y la intención de modificar la realidad. Pero en toda obra literaria de cierta relevancia se dan necesariamente los dos aspectos, la crítica de la realidad y la creación de una nueva mitología, que pueden articularse de muy diversas formas.

Este tema empuja a Martín-Santos, cerca ya del final de su exposición, a realizar una serie de afirmaciones políticas, con la retórica militante propia de la época, exaltando la actitud del escritor que toma partido abiertamente a favor de los menos favorecidos y condenando al que con su escritura contribuye a encubrir las injusticias sociales y a defender las estructuras que las sostienen. No cree posible la inhibición del escritor, pues el que no denuncia la injusticia está necesariamente reafirmándola. Por consiguiente, cualquier literatura de evasión sería inevitablemente reaccionaria.

Todo esto aclara su conocida fórmula sobre la función desacralizadora-sacrogenética que cumple la literatura para modificar la realidad: destruir las viejas mitologías que sustentan la injusticia y crear nuevas mitologías liberadoras que elevarán la gran literatura al rango de Sagradas Escrituras. Y ya lanzado a las metáforas religiosas, el campeón del ateismo no se detiene ni ante lo sagrado ni ante lo demoníaco: sostiene que lo sagrado antiguo debe ser destruido en un acto demoníaco que, a su vez, adquiere un fulgor sagrado que lo convierte en santo para los que se abren a la nueva luz. La cultura antigua se apoyaba en una mitología cerrada y alienante, pero la progresiva desalienación revolucionaria permitirá el desarrollo de individuos libres y nuevas mitologías liberadoras aparecerán tras la demolición de las antiguas.

Concluye así la exposición de Martín-Santos sobre dos grandes funciones de la literatura: la expresiva de la intimidad vivida del escritor y la modificadora de la realidad (con sus dos dimensiones, la transformación del proyecto personal del lector y la modificación de la sociedad a través de la actividad desacralizadora y la creación de nuevos mitos). Pero aun queda una tercera función de la literatura que tiene que ver con la tragedia general de la existencia humana. Todo argumento literario termina en un desenlace que da sentido a la totalidad de la obra. El final es consecuencia de las decisiones que los personajes han tomado, pero no sólo de las intenciones que les llevaron a tomarlas sino también de los juegos ciegos e imprevisibles que corresponden al orden de la necesidad. También los otros eligen y también se producen de forma incesante hechos fatales que lo deciden todo, golpes irremediables del destino. Por eso el desenlace de la obra literaria, a diferencia de la vida humana, nos aporta el alivio de un final en que la libertad y

la necesidad confluyen dando una resultante sólida e irreversible que ya no es modificable. La vida real nunca está libre de modificaciones del sentido; la novela, en cambio, culmina con un acorde final que ilumina su propio cosmos ordenándolo y fijándolo definitivamente.

En su concepción madura, Martín-Santos entiende así el realismo dialéctico (la denominación con que designa el planteamiento literario que él defiende) como una síntesis entre el acto de describir las enajenaciones existentes y el dinamismo de las contradicciones, con plena conciencia del inevitable destino trágico del ser humano.

Mi biblioteca ardió una noche (Tres clásicos cubanos)

Abilio Estévez

1. Como es evidente, el título de estas páginas ha sido tomado de un famoso ensayo de Aldous Huxley. El autor de *Un mundo feliz* imagina que las llamas destruyen su biblioteca. (Cosa que finalmente sucedió, diez años después, y con esto se comprueba una vez más la certeza de que la vida imita al arte.) En cualquier caso, lo que Mr. Huxley intenta con su ensayo y su metáfora es decirnos qué libros salvaría, o intentaría salvar, de las llamas. Qué libros reemplazaría, cómo se propondría recomponer lo perdido. Es decir, una especie de canon personal, humilde quizá. Un canon absolutamente privado y absolutamente respetuoso que, a diferencia de otros, no pretende imponerse, forzar con su criterio.

Como Huxley, «carezco del espíritu del coleccionista y nunca me han interesado las primeras ediciones y las antigüedades. Sólo me preocupa el contenido del libro, no su forma, ni su fecha, ni el número de sus solapas». Me interesan los libros. Y por encima de todo me importan esos que llegan a ser entrañables y que no sólo se leen, sino, algo sin duda más apasionante, se releen. Se vuelve una y otra vez sobre ellos, como si contuvieran siempre un misterio más.

En La Habana llegué a conformar una aceptable biblioteca. No era excesivamente extensa como la de Enrique Labrador Ruiz o la de José Lezama Lima. Tampoco tan exigua como la de Virgilio Piñera. La biblioteca de Lezama en la que tuve la suerte de perderme durante muchas tardes en compañía de María Luisa Bautista, viuda del escritor, era como su autor, caótica y sencillamente fa-

bulosa. En cada estantería había tres o cuatro hileras de libros, una detrás de otra, sin orden, o en cualquier caso, sin orden aparente. Virgilio Piñera, en cambio sólo tenía, según aseguraba, cien libros. No sé si decía la verdad, él, que todo lo convertía en literatura: sí era verdad que se trataba de un pequeño mueble con tres estantes. Allí podía encontrarse la edición francesa, de La Pléiade, de *En busca del tiempo perdido*; algunos textos de Raymond Aron, de Albert Camus, las *Memorias de Ultratumba* y las *Memorias* de Saint-Simon. Todos en francés.

Más modesta, la mía era fundamentalmente una biblioteca reunida con mucho esfuerzo, a lo largo de años y años, y sacada en gran medida de aquellas extraordinarias librerías de viejos que aún había en La Habana de los años sesenta y setenta, y donde, en medio de un *mare tenebrarum*, podía topar uno, por poquísimo dinero, con la rareza de un Barbey D'Arevilly, de un Marcel Schowb, de un Thomas de Quincey, de una Katherine Anne Porter, o de un Ryunosuke Akutagawa. Ediciones de Sur, de Sudamericana, de Losada, de Santiago Rueda, de Espasa Calpe, de Bruguera, de la biblioteca Formentor de Seix Barral.

Sobre todo, por supuesto, abundaban los libros cubanos en mi biblioteca. En aquellos años eran mi pasión principal. Hasta el punto de que en la Universidad, dentro de la licenciatura en Lengua y literaturas hispánicas, me había especializado en arte y literatura cubanos. Allí tenía al alcance de la mano los grandes poetas de nuestro siglo XIX, desde José María Heredia hasta Julián del Casal, pasando por Gertrudis Gómez de Avellaneda, Joaquín Lorenzo Luaces, Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, Juan Clemente Zenea, Luisa Pérez de Zambrana, José Martí. Tampoco faltaban las grandes novelas, *Cecilia Valdés*, *Mi tío el empleado*…

En los torcidos anaqueles, se hallaba bien representado el siglo XX cubano, con los poetas posmodernistas (posmodernistas en el sentido de posteriores a Darío): Regino Boti, José Manuel Poveda, Agustín Acosta. Los grandes narradores de principios de siglo: Miguel de Carrión, Carlos Loveira, Jesús Castellanos. Autores influidos por Emile Zola (incluso en la década de los años veinte, en que aparecieron los libros de Proust, el *Ulises* de Joyce y *La montaña mágica* de Thomas Mann). Sin embargo, a pesar del desfase temporal, Carrión, Loveira y Castellanos siguen siendo

autores apreciables, con algo verdadero. *Las honradas* y *Las impuras*, de Carrión, así como *Juan Criollo*, de Loveira, continúan provocándome una gozosa nostalgia. Son acaso nobles intentos de entender la cubanidad, si es que la cubanidad existe, y cualquier cosa que esta sea.

Podía vanagloriarme de tener entre mis libros casi todos los de Fernando Ortiz, a quien cabe la gloria, junto con Lydia Cabrera, de haber puesto la cultura negra en el lugar que de verdad le corresponde en nuestro ajiaco. Y los de Jorge Mañach, un ensayista acaso conservador aunque trascendente, que con su *Indagación del Choteo*, también subrayó valiosos rasgos de nuestro posible modo de ser.

Todos esos libros, lamentablemente, se convirtieron en cenizas. No porque ardieran en la realidad, sino porque ardieron en la *no realidad* del desamparo y del exilio. Cierto, las bibliotecas arden. Y, sobre todo, tienen muchos modos de arder. La lejanía, el exilio, es un modo de arder que tienen las bibliotecas. Un modo de venganza que tiene el tiempo con las bibliotecas abandonadas y con aquellos que las abandonan.

Cuando llegué a Barcelona con el propósito de no regresar a La Habana, tenía no sólo la tristeza de haber dejado atrás la ciudad en la que nací y crecí, de haber dejado atrás mi propia casa y a mucha familia y amigos, sino además el desánimo de haber dejado atrás todos aquellos libros que no sólo me informaban y me permitían vivir, sino que de algún modo informaban también sobre mí.

En los primeros años de Barcelona, me sentaba a escribir y cuando necesitaba comprobar una cita, consultar una página, tenía el impulso de levantarme, de ir al estante justo, de tomar el libro oportuno, para, un segundo después, comprobar con desencanto que ese estante y ese libro no existían, o mejor dicho sí existían, verdaderamente existían, sólo que a miles de kilómetros de distancia, tan lejos, que se extendía un inmenso océano por medio: yo escribía en una mañana que era noche para aquellos libros. Comencé a saber, por fin, cuántas cosas pequeñas eran también el exilio. Entre ellas, y acaso no la menos triste, el saber exactamente dónde se hallaba un libro que se empolvaba a una distancia inalcanzable.

2. ¿Y qué libros cubanos de mi biblioteca eran los que yo más añoraba? La pregunta es de difícil respuesta. ¿Cómo elegir entre los cuentos de Enrique Labrador Ruiz, de Lino Novás Calvo? ¿Cómo elegir entre *Pedro Blanco, el negrero*, del propio Novás, y *Hombres sin mujer* de Carlos Montenegro, o *El acoso* y *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier. ¿Cómo no destacar el mundo fabuloso, extraordinariamente mágico de *El reino de este mundo*? ¿Y cómo no tener presente los cuentos sutiles y demoníacos de Calvert Casey? ¿O *El mundo alucinante*, *Celestino antes del alba*, con los que Reinaldo Arenas comenzó su esplendorosa y delirante carrera de escritor. O *El pan dormido*, la fascinante novela del santiaguero José Soler Puig.

Muy difícil. Sin embargo, como decía Lezama Lima, sólo lo difícil es estimulante. De modo que para recomenzar la construcción de mi biblioteca perdida intenté seleccionar a tres autores. Sólo tres para el comienzo. ¿No es el número tres el indispensable para que algo se mantenga en equilibrio? ¿El número del trípode? Insisto: no son exclusivamente valores de calidad, porque entonces tendría que elegir muchos otros. Son valores de gusto, de necesidad y apreciación personal. Son sí, valores de calidad, multiplicados por trascendencias afectivas, de lector, los que me conducen a esta disyuntiva.

La primera vez que leí *Paradiso*, yo era un estudiante universitario. Como es natural, comprendí poco. Comprendí, sin embargo, algo que se hallaba por encima del conocimiento, que nada tenía que ver con que se entendiera o no cada palabra, cada oración, cada párrafo. Sin saberlo, entendí aquella frase de Mallarmé al pintor Degas: «Un poema, mi querido Degas, no se escribe con ideas, se escribe con palabras». Desde el primer momento me pareció adivinar en aquellas páginas lo que Proust llama «la potencia de reflejar», que nada tiene que ver con «la calidad intrínseca del espectáculo reflejado». El vigor, el rotundo ímpetu de la literatura por escapar, huir por encima de la realidad y construir su mundo propio. Esto puede parecer ingenuo, lo sé: debe tenerse en cuenta de que era un joven de 19 años aquel que leía, y descubría *Paradiso,* con todo lo que él encarnaba, en un lejano 1973. Desde aquella primera lectura, muchas veces he vuelto a *Paradiso* en busca de fe, de fe literaria quiero decir. Esto que digo no es científico, y no

importa, pero cuando siento que las fuerzas fallan, que el ánimo decae, abro *Paradiso* por cualquier página, y la fe se restablece de inmediato. Y cómo no va a trasmitir fe en la literatura un escritor que señala: «uno de los criterios más difíciles de definir, es el de la utilidad del escritor, que abarca desde posiciones simplemente hedonistas, hasta posiciones más realistas. La relación entre el creador y su criatura es tan poderosa y decisiva que se satisface en ese gozo, y se inunda de plenitud. Hacer una obra, desprender una criatura, nos iguala al demiurgo, es decir, el hacer del hombre se iguala con el crear del demiurgo. A medida que el intelectual esboza una actitud crítica, de aceptación y rechazo personal, adquiere su plenitud. (...) Si al final de su vida un escritor cree que ha aumentado o esclarecido el flujo creador de su época, o más simplemente el de sus amigos, se siente como si su obra hubiese propiciado henchimiento, un desarrollo, y esa es su utilidad». Como afirmó Vargas Llosa en un artículo de 1969, «Paradiso es también, a su manera, una tentativa imposible, semejante a *Finnegans Wake* de Joyce, a *Bouvard y Pecuchet*, de Flaubert, a *El hombre sin cualidades*, de Musil, por la desmesurada, vertiginosa voluntad que manifiesta de describir íntegramente, en sus vastos lineamientos y también en sus más recónditos detalles, un universo fraguado de pies a cabeza por un creador de una imaginación ardiente y alucinada y una sensibilidad especial». Esto es algo que se advierte de inmediato, aun cuando no se entiendan sus mil laberintos de metáforas y de alusiones culteranas y literarias: *Paradiso* es una enorme ambición literaria, un intento de abarcarlo todo, la posibilidad de mezclar una crónica familiar, con la historia de un país, con diálogos, al modo platónico, sobre la cultura. Asimismo, hay en toda la obra de Lezama Lima una ambición de cultura que resulta muy reveladora y (quizá) muy cubana. Como nuestra cultura es breve, reducida en el tiempo, los cubanos solemos creer que toda la cultura nos pertenece.

En aquellos sombríos años setenta, Virgilio Piñera, con quien mantuve una amistad que transformó mi vida, solía proveerme de libros desaparecidos o prohibidos, rarezas, libros que sólo atesoraban los grandes, los elegidos. Un día me trajo un ejemplar de *Tres tristes tigres*. El libro venía, por demás, santificado, puesto que había salido de la exigua, aunque no menos exquisita biblio-

teca de Olga Andreu, una habanera sencillamente fabulosa, una de esas mujeres de excepción que sólo de cuando en cuando tiene uno la suerte de conocer, quien había sido, además, una de las mejores amigas habaneras de Cabrera Infante, compañera de muchas de sus expediciones nocturnas, y que, en ocasiones, y como es natural, solía pasar el tránsito de persona a personaje. Si no es que se trataba de un personaje a tiempo completo. Como siempre sucede con los grandes libros, la lectura de *Tres tristes tigres* fue impactante por varias razones: primero, por esa virtud en la que tanto se ha insistido: el tratamiento del lenguaje, el uso del cubano, o mejor, de ese idioma tan especial, caricioso, suave, engañoso que es el «habanero»; las particularidades de un habla, llevada aquí a sus extremos; utilizada, aprovechada, disfrutada, parodiada al máximo, una materia que, después de este libro, casi parece no dar más de sí. El segundo impacto que me produjo su lectura, tenía que ver con su estructura gozosamente desarticulada, voluptuosa, lúdica, que a ratos encuentra lejanas y felices resonancias con *Tristram Shandy*, con Joyce. Tercero, me conmocionó el hallazgo de la noche. O para ser más preciso, de cierta noche, ese momento en que La Habana dejaba al descubierto su costado maldito (o bendito, según se mire), o quizá la maldita bendición de ser el espacio de todos los hedonismos, el transfigurarse en aquella versión pagana, deliciosamente pagana, claro está, del jardín de las delicias. Y con el hallazgo de la noche, de cierta noche habanera, el otro importantísimo hallazgo del bolero, quiero decir, del bolero como materia literaria. En aquel año de 1977, de infeliz memoria, sumidos en una brutal cerrazón histórica, descubrir o fantasear con la perenne fiesta de estas *soirées*, que tan poca relación guardaban con aquellas de M. Teste, fue para mí de una importancia capital. Nadie se había adentrado con tanta mordacidad, con tanta felicidad en los misterios de la Habana nocturna. En *Tres tristes tigres* y en casi la totalidad de la obra de Cabrera Infante, la noche alcanza una dimensión totalmente nueva. A los escritores cubanos no les había interesado ese semblante habanero de bares, victrolas, vestidos de lamé y tragos de ron, ese rostro de apariencia frívola en la ciudad engañosa, de tantos rostros y tantos secretos. La actitud ante lo «popular» o ante lo «al margen», había tenido a ratos la intención de recobrar el habla de los ignorantes, o tal vez la de testimoniar

lo que sucedía entre esos ignorantes, sus penas y sus batallas. Así, pensando exclusivamente en nuestra historia literaria, se tomaban y recreaban las historias populares, o se intentaba, con mayor o menor felicidad, el tono, o lo que esos escritores llamaban el «sabor» del habla popular. Nunca hasta entonces la literatura había querido rescatar, apropiarse de las formas de la cultura popular. Esto ha sido bien observado por el ensayista mexicano Carlos Monsiváis.

3. A Virgilio Piñera, puede que se le conozca menos que Lezama y a Cabrera Infante. No hay que sorprenderse. Tal vez sea incluso lógico que se le conozca poco, más allá del ambiente de congregación de algunos fanáticos, por lo general jóvenes cubanos que intentan nadar a contracorriente y andan precisamente a la búsqueda de la literatura más alejada de los centros de poder, de cualquier poder que no sea el que otorga la literatura. Qué raro designio hace que continúe en la sombra una de las obras más fecundas, intensas e imaginativas que se ha producido del otro lado del Atlántico. En 1941, apareció, en un cuadernillo bajo el sello de la revista Espuela de Plata, su primer poemario, *Las furias*. Tres años después, bajo el mismo sello, un cuento espléndido: *El conflicto*. En 1943, la editorial de Serafín García, publicó su largo y cardinal poema *La isla en peso*. Un año después, la misma editorial publica *Poesía y prosa*, con los cuentos que poco después se convertirían en *Cuentos fríos*. Ya en 1948 se estrenó *Electra Garrigó*, la cubanización de la tragedia griega, «nuestra batalla de Hernani», según los críticos cubanos, aún hoy la gran pieza del teatro cubano, la obra fundacional del teatro cubano. Desde el principio, desde sus primeros escritos, Piñera dio cuenta de una personalidad beligerante, nada complaciente. En 1948, cuando se estrenó *Electra Garrigó*, tuvo lugar un verdadero escándalo en el medio cultural cubano. La exigua crítica teatral habanera no estaba preparada para entender la pieza iconoclasta, que tomaba el mito griego y lo «cubanizaba», realizaba un demoledor estudio de la familia cubana, de las falsedades sobre las que se asentaba (o asienta) la familia cubana y lo despoja de héroes y de dioses y de fatalidades y de erinnias, y lo convierte en una sucesión de puros hechos detrás de los cuales no hay nada. Mundo sin dioses, sin erinnias. Mundo sin salvación o condena, sin premios ni castigos.

Mundo donde el hombre está solo frente a sí mismo y donde no hay otro destino que aquel que él sea capaz de hacerse a sí mismo. Mundo de puros hechos, desprotegido, donde las acciones humanas no tienen causas ni consecuencias. Sin embargo, a poco que se adentra en la obra de Virgilio Piñera, tan vasta, excepcional y esquiva, se van encontrando motivaciones, sueños, miradas, conflictos o angustias que sostienen tanto su teatro como su poesía y su narrativa. Y son precisamente esos *Cuentos Fríos*, los primeros que escribió, todo un extraordinario ejemplo de su teoría de los puros hechos y de lo que muchos estudiosos de su obra han llamado «poética de la frialdad». El propio Virgilio me contó que el primero de los *Cuentos fríos* que había escrito, «La boda», terminó por sorprenderlo. «Me di cuenta, me dijo, de que había logrado expresar exactamente lo que necesitaba». El resultado: una obra como su autor, como ese espíritu libre que fue su autor. Un hombre que escribió sin parar, que se convirtió a sí mismo en literatura. La riqueza de su obra, la diversidad de géneros que cultivó, ninguno, a mi modo de ver, inferior a otro, hace de él un autor que elude las rápidas etiquetas y superficiales.

Con esos tres autores que, por diversas razones, tanta fe en la literatura lograron trasmitirme, comencé la refundación de mi biblioteca. Ahora en mi casa, que mira de frente al Tibidabo, hay otra vez numerosos libros, cubanos y no cubanos, como debe ser, puesto que ya se sabe que en literatura el nacionalismo es tan ridículo como en cualquier otro aspecto de la vida. Y es un gozo y una agradable sensación de «pertenecer a algún sitio», esto de pasar la mano por los estantes, tocar los libros, leerlos y volver a leerlos. Me revela por fin que ya Barcelona, España, Europa, no son el exilio. El mundo sigue siendo ancho, aunque no es ajeno. Tal vez nunca lo fue. Y como los tiempos son extremadamente difíciles –¿cuándo no han sido difíciles?–, a la pregunta de qué hacer en ellos, todavía ayuda lo que Aldous Huxley dijera al final de su ensayo: la respuesta «sigue siendo la misma desde que el hombre inventó el arte de la escritura: una colección de buenos libros».

Cine, mito y literatura

José Antonio Llera

Me siento a ver *Phantom* (1922), la película de Murnau. Para mi gusto, está a la altura de otras más conocidas y agasajadas, como *Nosferatu* (1922), *El último* (1924) y *Amanecer* (1927). El fantasma de la mujer amada en el carruaje me recuerda al onirismo simbolista de Nerval. En el cine mudo las emociones nos llegan sin mediación del lenguaje, sólo a través del repertorio de gestos de los personajes (ojos desorbitados, labios tirantes, dientes igual que navajas), de la música y de la puesta en escena. Tiene el lenguaje no verbal una fuerza primitiva indomable, nos alcanza sin los edulcorantes o acidulantes de la palabra hablada. Primitivismo, sí, porque cualquier gesto contiene más paz o más violencia que todas las palabras. En el paraíso, Adán mata palomas apuntando sólo con el dedo índice.

•

Los vídeos en los diarios del brutal linchamiento de Gadhafi. Alrededor del cuerpo ensangrentado y suplicante, no buitres, sino una bandada de teléfonos móviles que graban con sus cámaras de última generación (8 megapíxeles). Antes de que ataque la fauna cadavérica, fluye la iconofagia para aplacar el hambre tantálica de las multitudes. Las imágenes de la prensa digital están precedidas de unos segundos de publicidad: el Capital precede a la muerte, señala así su orden de prelación, la relega. Lo más inquietante sería preguntarse si el Capital explica la muerte. Ése sería al menos su oculto deseo.

•

El *luminol* es un producto usado en química forense para rastrear manchas de sangre, aunque éstas hayan sido borradas a conciencia. Imaginar también un luminol para nuestros recuerdos.

•

No el infierno de ser Nada, sino el de ser Nadie. Esa es la idea que asume el protagonista de la película de Antonioni *El reportero*, papel interpretado por Jack Nicholson. Este Nadie no es el talismán de la huida, como sucede en *La Odisea* cuando Ulises borra su identidad tras cegar al cíclope. Asumir la identidad de un muerto supone ahora instalarse en la perfecta soledad. Mr. Locke habita con su voluntariosa ironía un futuro en el que asiste a su propio Juicio Final en la piel de otro que ya ha sido condenando de antemano. Su destino es parecido al de Rimbaud.

•

Se habla mucho —el tópico es viejo— de la supervivencia del escritor en su obra literaria. ¿Siglos? ¿Milenios? ¿Cuánto tiempo será recordado por las generaciones venideras? Lo único cierto es que, cuando pase el tiempo, cualquier arqueólogo, profanador o curioso de tumbas dirá lo mismo al contemplar el cráneo del otrora inefable poeta:

—Sí, en efecto, por la posición de las vértebras cervicales puede afirmarse que este animal caminaba erguido.

•

Me he criado en una tierra en la que la palabra «delicado» era sospechosa y siempre se usaba con carga peyorativa. «Este niño es muy delicado con las comidas», confesaban las madres malhumoradas a las amistades de la familia.

•

Heródoto cuenta que los escitas eran enterrados junto a sus caballos. Me llama la atención el fenómeno —más sociológico que literario— de esas novelas inconclusas editadas de inmediato después de la muerte de su autor. Todo parece más apetecible si está macerado por ese vinagre mórbido. Acaba de suceder con la novela de David Foster Wallace *El rey pálido* y ya pasó con *2666*,

de Roberto Bolaño. Se trata de ofrendas imposibles. Se pretende que el tiempo de los muertos prosiga en el de los vivos. Para ello, un editor o testaferro resucitan a un autor para que este mismo ofrende sobre su túmulo un texto inacabado. Incluso se atreve a intervenir en la estructuración y forma final del manuscrito, a la manera de un psicopompo al revés. Olvida que ese caballo aún no era propiedad del escritor, que su montura no conservaba la forma de sus caderas; olvida que sólo trotaba por las praderas rojas y humeantes de su imaginación.

•

¿Qué hacer con los tiempos muertos en que los hijos están dormidos? ¿A qué dedicarlos?

•

Mi padre tenía el dorso de la mano derecha quemado. Un accidente infantil —unas brasas— le dejó una cicatriz permanente que él mostraba casi con orgullo. En *La Odisea*, Ericlea reconoce a Ulises por una cicatriz en el muslo. Ayer me quemé la mano en el horno: una línea fina y oscura rasgó mi piel en el instante en que toqué la bandeja metálica. La observo largo rato. En ella, a través de ella, he recordado y reconocido la cicatriz de mi padre, lo que hay en mí de él y que yo a veces no recuerdo o ignoro.

•

Quedo maravillado al terminar de ver la película del realizador húngaro Béla Tarr, *Armonías de Werckmeister* (2000). Su extraño sedimento poético deriva de que su argumento desarrolla el mito del mensajero. Creo que esta figura representa lo contrario del místico. El mensajero nunca se ocupa de sí mismo; consiente en dejar pasar la euforia o la tragedia a través de su espíritu y de su carne como si fuera un delgado hilo de cobre. (Sólo importa anunciar que los griegos han ganado la batalla de Maratón; después, cumplida la tarea, caer fulminado.) Así también el inocente, el artista, el hombre libre que busca entre sarmientos la raíz de la belleza. El Janos Va-

lushka de Béla Tarr marcha errante por las calles, sufre la violencia tanto de los revolucionarios como de los contrarrevolucionarios. Mientras, la Utopía, simbolizada por esa inmensa ballena sucia y sola cubierta de niebla, yace abandonada en medio de la plaza. Los ojos de Edipo también hablan a través de las palabras ensangrentadas de un mensajero. Al fin podrá leer lo que nunca fue escrito.

•

Murnau muere en un accidente de coche en 1931, antes del estreno de *Tabú*, cuyo rodaje acababa de finalizar. El auto lo conducía su chófer y amante filipino. (Todo su cine es una poética del golpe, de la sacudida.) Barthes muere a consecuencia del atropello sufrido al cruzar una calle de París, a la altura del número 44 de la rue des Écoles. La furgoneta de una lavandería lo embiste cuando salía de comer con François Mitterrand. En el hospital le practican una traqueotomía y ya nunca vuelve a recobrar el habla. (Su labor crítica se resume en una operación de incisión y corte.) Hoy he leído en el periódico que Theo Angelopoulos ha fallecido a los 77 años, arrollado por una motocicleta en Atenas. ¿Podría imaginarse el plano secuencia de un hombre empujado por una máquina muda y que no termina de precipitarse contra el suelo? ¿Tendrá razón Pasolini cuando sostiene que la realidad es un plano secuencia infinito?

•

Me siguen fascinando pequeños acontecimientos domésticos como éste: la forma que tiene el cuchillo de deslizarse por un plato de porcelana sin que la dañe, su blancura indemne.

•

A mi hijo Tristán le molesta verme leyendo. En seguida viene hacia mí, me arrebata el libro y lo coloca lentamente en una estantería. Sin embargo, cuando trabajo con el ordenador portátil parece más comprensivo y benevolente. Creo que intuye que la lectura en la que no interviene la pantalla nos arranca de la realidad externa. Leer sería entonces un modo radical de desaparecer,

de fugarse, de no estar para el otro que nos mira o nos solicita. Él sabe que me está perdiendo, que soy acaso como el perro del cuadro de Goya: apenas una cabeza diminuta y un cuerpo que se hunde en una densa duna que lo envuelve y lo deglute.

•

Reconozco que tendría difícil escribir una novela de formación *(Bildungsroman)* al estilo clásico. La percepción de la belleza fue en mí una cualidad más bien tardía, adolescente y no infantil. Recuerdo que unos señoriales y elegantes pavos reales campaban a sus anchas por el corral de grava de mi tía, en Balboa. Yo, en lugar de detenerme a contemplar aquel arcoíris de plumas, agarraba un puñado de piedras y se las lanzaba con tanta saña como puntería.

•

«Alguien saltó por la ventana». Así se titula una provocadora canción de Ilegales. José Agustín Goytisolo se lanzó por la ventana hace ya muchos años. Leí la noticia en la prensa con tristeza y estupor. Se había precipitado al vacío cuando arreglaba una persiana, decía el redactor transgrediendo todas las reglas de la más elemental verosimilitud. (De forma similar, *ABC* aseguraba en otra crónica más antigua que a Jacinto Miquelarena, hoy tan olvidado, le había dado una lipotimia y se había caído a la vía del metro parisino.) El suicidio, ese tabú. Asistí a una lectura poética de José Agustín Goytisolo en Cáceres, al principio de los 90. Era de los poetas que leían hacia adentro su poesía: cansado, ojeroso, depresivo, irónico (y más aún, autoirónico). Luego, en Badajoz, me contaron que tuvieron que llevarlo al hotel después de una borrachera formidable. Lo ducharon y lo dejaron en el salón de conferencias. Recuerdo que tenía los labios grises y finos. Ahora veo un documental, breve y hermoso, que un grupo de cineastas catalanes ha rodado sobre él. Es impagable el momento en que durante la entrevista inicial lanza lejos la colilla de su cigarrillo, lleno de rabia, apretando las mandíbulas. En ese gesto está toda su obra, todo él, toda su entereza moral.

•

Es la tercera vez que veo *La ventana indiscreta*, de Alfred Hitchcock. Hay una teología implícita en el argumento de esta película: el Mal es algo que se revela a la mirada ajena, y por tanto no podemos ocultar del todo nuestras acciones, pues todos somos vigilados por un Dios omnipotente y ubicuo. Lo más interesante es cómo se plantea el asunto de la mirada a un nivel cognoscitivo y meta-cinematográfico. El *voyeur* se construye sobre una insatisfacción vital; su mirada lo aleja de lo más cercano y doméstico, que le desagrada. Desplaza su deseo hacia la búsqueda de una verdad que tiene forma de otra libido. Hay un momento clave. James Stewart interpreta el papel de un fotógrafo escayolado a causa de un accidente laboral, es decir, por mirar *demasiado*. Durante su cuarentena, cree haber descubierto desde la ventana su apartamento el crimen de un vecino homicida. Para no ser vistos, les pide a su empleada doméstica y a su prometida que se retiren hacia una zona menos iluminada. No es sólo una retirada preventiva (se trata de no ser descubiertos por la mirada del otro), sino que se está poniendo en juego el estatuto mismo de toda visión: únicamente puede verse con claridad mediante una inmersión en las sombras; la presencia total de la luz pervierte y empobrece la profundidad de la percepción.

•

Las manchas amarillas que le salen de repente a las almohadas, como si enfermaran de hepatitis. La mujer dice: Mira, esa mancha amarilla. ¿Por qué? ¿Sueña nuestra cabeza en humores otoñales? La respuesta es sencilla: es el color nicotínico de la angustia.

•

Me dice Alberto, por teléfono, hablando de los diseñadores gráficos, de su contumaz mal gusto, que si no pueden crear nada nuevo, si son incapaces de inventar, al menos que lo copien. Sin embargo, copiar bien es lo más difícil; se necesita formación, sensibilidad, buen gusto. Copiar presupone un juicio crítico, una

elección; constituye un acto estético, no sólo una acción mecánica de la voluntad.

•

El narrador no debe emocionarse antes que el lector y estoy persuadido de que escribir consiste en saber pulsar esa sincronía. Es preciso aprenderlo de los buenos narradores orales. Hace poco, Rosa nos contó el accidente sufrido por su cuñada en Ecuador: resbaló persiguiendo a un ternero espantadizo y cayó varios metros rodando por una pendiente hasta dar con su cuerpo en unos arbustos de chilco. (En el transcurso de su relato, yo pensaba en la gravedad de las heridas y en la belleza de las flores fucsia que da la planta.) Los bomberos la rescataron entre gemidos después de varias horas de espera. Ahora la mujer no puede caminar; debe llevar una faja que le asegure y enderece la columna vertebral. Rosa contuvo las lágrimas hasta el final, hasta dar por cerrado el relato. Lloramos lágrimas de conmiseración. Su cuñada, decía, le ayudó con la cosecha de patatas y temía que ya no pudiera volver a ponerse en pie.

•

Hoy me he levantado algo aturdido por un tapón de cera en el oído derecho. Me ha atendido una médica joven, de lacio cabello rubio y piel lechosa, a la inglesa. Ulises se taponó con cera los oídos para no oír el canto de las sirenas. Las palabras que no queremos oír: en la familia, en el amor, en la amistad. Son las que nos amarran más fuerte al mástil de nuestro destino.

•

En los manuscritos autógrafos me detengo observando la forma en que tacha el escritor. Considero que dice mucho de él y de su obra, como una enraizada metonimia, como un símbolo inevitable. *Pathos* y *ethos*. Existe el escritor que tacha con una serie continua de rayas horizontales y verticales, a modo de celosía, como si pretendiera que lo borrado, pese a todo, pudiera respirar.

Tenemos también al escritor que usa una línea en espiral, acaso para ahogar en la alambrada de espinos las palabras. En esta clasificación encuentra sitio también el indeciso, aquel que utiliza sólo una línea encima del vocablo descartado. Y está quien descarga sobre el texto, aspas, crucifixiones o una masa impenetrable de negros nubarrones, que aproximan su arte a la maldición, la herejía o el resentimiento. Habría que elaborar un listado preciso, medir tamaños, formas y relieves. Me siento el Cesare Lombroso de la grafía, el agrimensor del vacío.

•

Aprender la tabla de multiplicar en el patio de la calle Los Mártires, al lado de la ribera Limonetes. La silla de madera sobre las baldosas de terrazo salpicadas por pintas negras, la resistencia de la mente infantil a dejarse dominar por los números y sus rutas gélidas, por el reino del adulto. El padre que cruza y el niño a solas, repitiendo sin parar el velorio de las multiplicaciones. Ante esa obligación inexcusable, para la que toda demora se hubiera traducido en castigo o reprimenda, la realidad corrosiva de la luz extremeña, el amarillo y negro de las avispas (me picaron en la frente, en el zancajo, en el dedo meñique), las peleas de los gallos en el corral cercado por la tela metálica. Mi resistencia a comulgar con la arbitrariedad de los signos, como si la fertilidad de mi memoria quisiera distraerse apuntando hacia otro lugar, hacia el verdor vivísimo del ficus, hacia la omnipotencia de la cactácea, espinosa y recia. Repetía marcialmente la serie numérica, pero me negaba a encarnarla. Reclinaba mejor mis sentidos sobre el blanco mate del armario de la cocina sobre el que mi madre había dispuesto mi hucha, sobre la medicina para la insuficiencia hepática que sabía a fresa, sobre el trazo a tinta de la estilográfica —hermosísimo— de mi cartilla médica. Muchos años después, nuestra tarea consiste solamente en poder rescatar las mínimas hilachas de aquellas epifanías.

•

No me puedo resistir a la fascinación que me causa *La comedia de Dios* (1995), la película del realizador portugués João César

Monteiro. Está cerca de Buñuel en la construcción de ambientes y personajes, y no con menor genio y agudeza crítica. La cinta presenta al Sr. João, papel interpretado por el propio director, un heladero lúbrico y sabio, un filósofo del cuerpo, un místico de la carne. Sus manos Nosferatu, su perfil Nosferatu. ¿Será posible un Expresionismo del goce?

•

De la infancia llega el descubrimiento de una íntima sensación gustativa: el sabor de los golpes. No como una sinestesia, ni como un recurso literario (las *correspondaces* atisbadas por Baudelaire), sino como una coloración real de mi existencia que se hace pulpa en la sangre. De niño, golpes fuertes en la cabeza, contra muros, la cabeza magullada a veces, en los juegos, por piedras y objetos contundentes, en las trifulcas de barrio. Al mismo tiempo que arde el dolor, su salamandra de yodo, una sensación se aposenta en la lengua coagulando la saliva; es seca y hace pensar en el sabor del maíz tostado. Lo paladeo un instante. Es la cola de un insecto que vibra entre los dientes. Los sueños tenían un sabor a cocimiento de algas y de espigas submarinas.

•

Ante el tribunal de La Haya que le juzga por crímenes de guerra, la modelo Naomi Cambell ha declarado que los diamantes que le regaló Charles Taylor, expresidente de Liberia, eran unas «piedras pequeñas y sucias». En su ensayo «La noción de gasto», que precede a *La parte maldita* (1949), Georges Bataille anota lo siguiente: «Cuando un diamante tiene en un sueño una significación excremencial, no se trata únicamente de asociación por contraste: en el inconsciente, tanto las joyas como los excrementos son unas materias malditas que manan de una herida».

•

Me despierto en el interior de un sueño que no me pertenece, pero me quedo en él, como una gota de agua llama a otra gota.

•

Entre otros muchos relatos de Raymond Carver, aprecio sobre todo el titulado «Catedral», el que da nombre al libro completo. Su final es extraordinario. A pesar de las apariencias, su temática no es costumbrista, sino algo más sutil que toca de lleno a la literatura y al conocimiento: pura fenomenología. El narrador recibe la visita de un ciego para el que había trabajado su mujer como lectora. Bien entrada la noche, se relajan fumando marihuana en el salón de la casa. Están charlando sobre asuntos banales con el televisor encendido. El ciego le pide al narrador que le dibuje una catedral para que pueda imaginar de qué clase de objeto arquitectónico se trata. Mientras el narrador traza las líneas, su invitado coloca la mano encima de la suya para poder asimilar en su imaginación contornos y volúmenes. En realidad, es la mano del ciego posada sobre la suya la que le hace ver y comprender al narrador lo que está dibujando; sólo gracias a esa mano en apariencia sumisa y a la escucha logra saber qué es realmente una catedral. El ciego se la *hace ver*. Así la mano del lector, que guía al escritor cuando sólo parece descansar sobre el texto como un pájaro muerto o un corazón abatido.

En mundos paralelos como los que descubre la física cuántica, todos los supervivientes del accidente aéreo escribirían la historia de su milagrosa e inexplicable salvación. Sus lectores serían los muertos que no conocen.

•

Ayer, Emilio me habló de su admiración por el compositor y cantante Chicho Sánchez Ferlosio. Buscó en *youtube* un vídeo en el que aparecía junto a Amancio Prada y otro en el que discernía dos clases de cannabis, armado de una persuasiva elocuencia. Emilio me comentó que vivía por el barrio madrileño del Pilar y que en una ocasión llegó a verlo caminando por la calle, de pantalón corto, portando en la mano sólo una bolsa de plástico vacía, que se hinchaba y deshinchaba por efecto del viento. La imagen me pareció muy bella y emblemática. ¿Qué otra cosa es un artista verdadero —él lo fue, secreto y retirado— sino una bolsa pequeña

que súbitamente se llena de algo intangible y volátil? Los griegos lo llamaban *pneuma*. Hay otros, sin embargo, que llenan esa bolsa de humo e insisten en venderlo a precio de oro. Chicho, en cambio, paseaba su bolsa vacía igual que un carmelita descalzo.

[De *Cuidados paliativos*, inédito]



El fin de las cofradías: grupos literarios en la Venezuela de los 80

Antonio López Ortega

En términos literarios, el siglo XX venezolano puede verse desde la óptica de sus revistas, grupos, frentes o peñas. Un mundo diverso de posturas y apuestas, desde las más ordenadoras hasta las más provocadoras o radicales, se dan cita durante décadas vertiginosas de cambios políticos, transformaciones sociales e irrupción de la vida urbana. En *Manifiestos literarios venezolanos* (1986), el ensayista Juan Carlos Santaella ofrece un sostén documental que da cuenta de una riqueza inobjetable, pues prácticamente ningún grupo dejó de postular su visión del oficio o de su apuesta estética en manifiestos, proclamas, editoriales o revistas que a la larga no pudieron mantener su periodicidad. Los casos de la revista *Cosmópolis* (de 1894 pero con influjo en los albores del siglo); de la revista *Alborada* (1909), a la que perteneció Rómulo Gallegos; de la revista *válvula*, en la que estuvieron novelistas como Arturo Uslar Pietri o Miguel Otero Silva, y en cuyas páginas publicó José Antonio Ramos Sucre, a quien muchos tienen como el fundador de la poesía moderna en Venezuela; de la *Revista Nacional de Cultura* (1938), concebida y dirigida por Mariano Picón Salas como una respuesta institucional a los años de ostracismo gomecista; del grupo Viernes, al que perteneció el gran poeta Vicente Gerbasi; del grupo Contrapunto (1946), con narradores excepcionales como Andrés Mariño Palacio o Antonio Márquez Salas; del grupo Cantaclaro (1950), muy comprometido políticamente

y casi clandestino bajo la dictadura de Pérez Jiménez; del grupo Sardio (1958), con narradores excepcionales como Adriano González León, Salvador Garmendia, Elisa Lerner, y críticos de poesía como Guillermo Sucre, cuyo libro *La máscara, la transparencia* es uno de los grandes estudios sobre poesía hispanoamericana contemporánea; del grupo El techo de la ballena (1961), con poetas cercanos al hecho plástico como Juan Calzadilla o Carlos Contramaestre; o de grupos regionales como Trópico Uno (1964), de Puerto La Cruz, y Guillo (1974), de Maracaibo, como muestra de que no todas las acciones se concentraban en Caracas; da cuenta de una documentación prodigiosa que, tanto estética como políticamente, recorre todo el arco de posturas posibles, desde acciones claramente provocadoras del orden público hasta credos que sólo reivindicaban autores y lecturas.

Ese orden, sin embargo, muy característico en todo el orbe latinoamericano, por no decir en la tradición occidental, se quiebra en los años 80, sin que podamos decir desde entonces que los autores o los colectivos creadores se organizan de la misma manera. Es verdad que la irrupción paulatina de los medios electrónicos viene a transformar todos los formatos de relación y comunicación, pero en la escena venezolana quizás haya que anteponer un fenómeno realmente novedoso que dio por llamarse «talleres literarios». Introducidos, en principio, en las postrimerías de los años 70 por el crítico Domingo Miliani, quien vio una experiencia cercana en sus años de estudio en México, y quien convoca a las primeras huestes de jóvenes escritores desde el CELARG, hay que reconocer antecedentes en la Universidad del Zulia, en la Universidad de los Andes y en la Universidad Simón Bolívar, donde el poeta Juan Calzadilla, siguiendo algunas recetas del Surrealismo, animó talleres de escritura con métodos abiertos de escritura colectiva. Lo que en esas convocatorias precoces buscaba rebajar el valor de la autoría y más bien realzar la majestad de la escritura con su connatural capacidad asociativa, en los talleres del CELARG se convirtió en cursos de sesiones semanales que duraban todo un año, coordinados por escritores de renombre, en los que los talleristas se comprometían a entregar un libro que escribían o trabajaban a todo lo largo bajo el rigor crítico de sus pares. Hacia 1980, uno de esos coordinadores, el novelista Denzil

Romero, asiduo contertulio de peñas literarias, quebraba lanzas a favor de estos nuevos formatos y advertía que los talleres literarios ayudaban «a vencer entre los participantes, sobre todos los más jóvenes, el sentimiento de orfandad. La pertenencia al grupo, el sentido de membresía, compensa la soledad dentro de la cual los escritores deben cumplir su oficio, prestándoles el valimiento de una confrontación y una comunicación oportuna.» En cierto sentido, una creciente tecnicidad se imponía sobre la espontaneidad y el deseo expresivos de las décadas previas.

Pero dejemos atrás la noción de talleres literarios como mecanismos de conversión y veamos qué nuevos elementos se plantaban sobre la escena literaria venezolana de los años 80. En narrativa, por ejemplo, la vuelta a lo que el crítico Julio Miranda llamaba, después de una década precedente llena de experimentalismos y de atentados contra la propia comunicación, «el gesto de contar», esto es, el entendimiento de que el fondo (la sustancia narrativa) no debía sacrificarse en el altar de los malabarismos formales. En poesía, sobre todo, la irrupción de una promoción de mujeres poetas como no se había visto en ninguna década previa, dando cuenta de una onda de liberación rica en innovaciones temáticas y procedimientos formales. Son apenas dos señales de lo que ya se anunciaba como un punto de inflexión: el rechazo a los referentes nacionales —el país y sus refiguraciones— que tanto pesaron durante el siglo XX, desde *Doña Bárbara* (1929) hasta *País portátil* (1968). Que a este concierto de variables se sume el nacimiento y muerte de los últimos grupos literarios es tan sólo otro indicador, y determinante, de una década que descarta constantes históricas que se mantuvieron por mucho tiempo y desvela nuevos discursos y sentidos de interpretación.

En una contabilidad ceñida, tres deberían ser los grupos literarios que irrumpieron en la Venezuela de los años 80: *La Gaveta Ilustrada*, desde las aulas de la Universidad Simón Bolívar, con un nacimiento prematuro en 1977; *Tráfico*, de 1980; y *Guaire*, desde las aulas de la Universidad Católica Andres Bello, en 1981. El primero dejó trece ediciones de su revista homónima y dos volúmenes de escritura colectiva; el segundo un reconocido y citado «Manifiesto»; el tercero, un libro de poesía de sus tres principales integrantes. Forjándose inicialmente como un «taller de expresión

literaria» que coordinaba Juan Calzadilla, en *La Gaveta* participaron, entre otros, los escritores Gustavo Guerrero, Juan Calzadilla Arreaza, Alejandro Varderi y quien esto escribe. Sus fuentes estuvieron en el Surrealismo, en el Dadaísmo, en la literatura experimental. Eran ajenos a las tradiciones locales y abrazaban modelos foráneos. Asumieron una posición crítica contra el *establishment* y en las páginas de su revista se burlaban de los concursos literarios y reescribían versiones que consideraban mejores de poemas de Pérez Bonalde o Gerbasi. *Tráfico* pudo haberse conformado a partir de una discusión abierta sobre poesía y ética en el «nuevo espacio intelectual venezolano» que se desarrolló desde las páginas del diario *El Nacional* y de la revista *Zona Franca*. Sus integrantes fueron los poetas Armando Rojas Guardia, Igor Barreto, Yolanda Pantin, Miguel Márquez, Alberto Márquez y Rafael Castillo Zapata. *Guaire* quiso apartarse de la tradición pastoral y romántica de la poesía venezolana y dar cuenta de que la ciudad era el nuevo escenario del sentido. Militantes de la creación poética en sus inicios, el grupo conformado por Rafael Arráiz Lucca, Nelson Rivera, Armando Coll, Alberto Barrera Tyczca, Luis Enrique Pérez Oramas y Leonardo Padrón derivó hacia disciplinas tan amplias como la crítica de arte o la telenovela.

¿Qué experimentaban estos últimos grupos literarios del siglo XX? En síntesis, un desacomodo con la tradición que los antecedía, que se hacía más o menos crítico dependiendo de la acidez de las posturas. *La Gaveta* no conciliaba con los protagonismos autorales, con una institucionalidad que llegó a premiar plagios de obras; *Tráfico* encontraba pocas huellas del referente que más les interesaba: la ciudad y su influjo condicionante; *Guaire* se topaba con un paisaje que era en verdad un detritus y no los aires armónicos de los que hablaba la poesía moderna. En el «Manifiesto», cuya redacción se acredita a Rojas Guardia, los miembros de *Tráfico* afirmaban: «Queremos oponer a los estereotipos de la poesía nocturna, extraviada en su oficio chamánico de convocar a los fantasmas de la psique o de lanzar hasta la náusea el golpe de dados del lenguaje, una poesía de la higiene solar, dentro de la cual el poeta regrese al mundo de la Historia.» Por su parte, en el editorial «Hacia una escritura abierta», que encabezaba la primera edición de su revista, los integrantes de *La Gaveta* postulaban

que «abrir el lenguaje a las posibilidades de un uso poético más generalizado, que toque a las comunicaciones diarias, valdría tanto como demostrar, en la práctica, que el ejercicio literario, hasta donde es auténtico, puede ser una facultad pública». Y en cuanto a la caracterización de *Guaire*, el crítico Javier Lasarte admitía que intentaba «distanciarse de aquellas prácticas poéticas que delimitaban su existencia en torno a búsquedas intimistas o metafísicas, a lenguajes estetizantes o formalistas».

Hay que admitir que, pese a sus posturas cuestionadoras, *Tráfico* y *Guaire* contaron con las más importantes tribunas públicas del momento, y también con los elogios de intelectuales tan disímiles como Juan Liscano, Ludovico Silva o José Balza. En el caso de *La Gaveta*, sin embargo, hubo más reservas, quizás porque el tono burlesco y la reescritura de textos podía constituirse en un riesgo para cualquiera. Mal que bien, los mayores reconocían que las posturas de *Tráfico* o *Guaire*, obviando el componente crítico que dedicaban al legado que recibían, se inscribía mejor en la corriente de tradición y ruptura que Octavio Paz reconocía en casi todos los grupos latinoamericanos del siglo XX: ellos también se habían formado en grupos y alguna dosis de parricidio gustaban de aplicar en sus años mozos a sus antecesores. No era la misma reacción la que se generaba alrededor de *La Gaveta*, donde preceptos como el de la escritura colectiva o como el forjamiento de un personaje ficticio que se dedicaba a amenazar a los jurados de concursos literarios con el envío de obras plagiadas, pasaba por la violación, esta sí inaceptable, de lo que Cortázar llamaba «las buenas costumbres».

Los grupos literarios que en los años 80 irrumpen para desarticular el legado que reciben terminan indefectiblemente asociados al legado. Mientras los miembros de *Tráfico* y *Guaire* abrazan los talleres literarios que ofrece el CELARG y también participan en «Calicanto», aquella iniciativa de la narradora Antonia Palacios que le permitía acoger semanalmente en casa a jóvenes escritores para desarrollar sesiones de lectura o tertulias con escritores reconocidos, los de *La Gaveta*, que más bien se habían iniciado en talleres, terminan conformando un grupo que se mantiene hasta 1981, cuando un desmembramiento generalizado coloca a sus integrantes en diferentes países y planes de estudio. Desde entonces,

la conformación de grupos ha pasado a otras instancias, quizás más individuales, y en esta última etapa obviamente virtuales. No se extraña tanto la sociología de los grupos o peñas, siempre anecdótica, siempre vital, como la documentación asociada a ellos: manifiestos, posturas, doctrinas, mandamientos. O los escritores dejaron de creer en miradas colectivas, o sencillamente las posiciones son ahora estrictamente individuales, como si la ventana al mundo que es toda pantalla de computadora permitiera todos los asomos o desplantes. No cabe duda de que los 80 son años de renovación literaria, pero quizás algunas renovaciones traen consigo cierres y clausuras. Y el de los grupos literarios, en una tradición poderosa como la que hemos visto a través de todo el siglo, al cabo de treinta años sin mayores anuncios luce como definitiva. Ni *Tráfico* ni *Guaire* ni los díscolos *gaveteros* imaginaron que sus gestos desafiantes estaban enterrando una tradición: fueron ellos, quizás sin darse cuenta, los sepultureros definitivos.

¿Qué vigencia tienen hoy los postulados de renovación que escuchábamos hace treinta años? Los de *La Gaveta* han caído en saco roto, pues nadie le apuesta a la escritura colectiva y menos a la hechura de un «cadáver exquisito» cuando los cadáveres muy carnales amanecen por docenas en lsa calles de Caracas o en las páginas de crónica roja. Los de *Guaire* quizás un poco más porque no hay duda de que la ciudad es un referente próspero, con variables que van desde los tópicos policiales hasta las muy cotidianas escenas de violencia. Se sigue escribiendo narrativa urbana y también se postula la existencia de una poesía urbana o de la urbe, lo que más que novedad, hay que decirlo, es una reedición de intereses, pues ya desde 1958, con novelas como *Los pequeños seres* o *Los habitantes*, Salvador Garmendia, entre otros, mostraba los nuevos condicionamientos que la ciudad imponía sobre seres más grises que luminosos. Los de *Tráfico* ponen en duda cualquier balance si nos atenemos a un reciente intercambio público de correspondencias en el que el poeta Igor Barreto, refiriéndose al documento fundacional «Sí, manifiesto», afirmaba que «la pulsión utópica es un entramado circuito de vergüenzas». Sentencia que propició una respuesta de su viejo colega, el crítico Rafael Castillo Zapata: «Yo pienso que una quimera de mierda no invalida a todas las quimeras; que más vale un bello edificio de palabras que

se desmorone (pues siempre quedan al menos las palabras desmoronadas) que el silencio, que siempre corre el riesgo de convertirse en cómplice de algo o de alguien». Apenas un mosaico de las diferencias que se ventilan frente a actitudes o posturas pasadas. Hay quien frente a la búsqueda de lugares inéditos o de sentidos innovadores se cruza de brazos: la Historia rediviva se encarga de triturar los sueños y volverlos polvo que mezcla en un solo remolino víctimas y pensamientos.

Con la muerte de los grupos, las ideas o cosmovisiones literarias dejan de tener voz colectiva y ahora se pronuncian, si acaso, al unísono. Se extingue la voz de la tribu y sólo queda el susurro de las voces solitarias. Hay quienes afirman, como el poeta Ramón Ordaz, que los talleres se erigen en buen sustituto: «Un taller comunica a seres que, estando en el mismo quehacer, rompen el enclaustramiento, salen de la clandestinidad y asumen la creación como un acto trascendente», pero los talleres, en última instancia, son formatos pedagógicos, de valoración e intercambio, y no el horno donde se cuecen la ideas o las posturas, tal como los grupos o cofradías de antaño lo permitían. Quien sienta esta ausencia u omisión con nostalgia, tendrá sus razones. Pero la pregunta de fondo, me temo, ronda más bien por los lados de indagar dónde queda el pensamiento sobre la literatura, dónde queda la necesidad de innovar. ¿Estamos admitiendo implícitamente que cada autor sólo tiene su propia obra para hablar de sus cosmovisiones? Todo parececiera indicar que así es. En el fondo, cuando uno revisa la extensa documentación de manifiestos que atesora el siglo XX venezolano, una sola impresión envolvente se desprende, y es la de entender que las posturas colectivas eran en verdad postulados políticos, posiciones ideológicas que en el mejor de los casos se convertían o justificaban posturas estéticas. La escritura, finalmente, se amamantaba de una moral, de unos principios éticos, que daban base para los desarrollos más variados. ¿Estamos por ello infiriendo que la muerte de los grupos nos habla de la ausencia de ideas políticas, de que se puede escribir de espaldas a los hechos sociales? No creo que se trate tanto de indiferencia como de falta de formación, de idearios, de cosmovisiones. Tengamos en cuenta que la Educación, escrita con E mayúscula, ya no forma para pensar o para desenvolverse en el mundo; convertida en *kit* de herramientas, apenas contamos con brújulas o escalpelos.

Un elemento esencial de los grupos o cofradías sí se hace irremplazable: y es la vivacidad, el intercambio, los sentimientos, la concordia o discordia, en síntesis, la aventura humana de emprender un viaje colectivo donde las enseñanzas de todos son las de cada quien: todos para uno y uno para todos. Esa crónica íntima, esos consejos soterrados, esos intercambios entre mayores y seguidores, se amasan en el espíritu de cada uno de los integrantes y se consubstancian con su propia personalidad. De esas carencias sí podríamos lamentarnos porque nos hacen ser menos de lo que podríamos pensar, querer o imaginar. En la muerte de las cofradías, digámoslo también, muere parte de nuestro espíritu.


Entrevista



Eduardo Mitre: «La poesía siempre se escribe a contracorriente»

Carmen de Eusebio

Eduardo Mitre (Oruro, Bolivia, 1943), es autor de una extensa obra poética. Vive desde hace muchos años en New York donde ejerce como docente. En 1975 publicó *Morada*, que fue saludado por Octavio Paz con estas palabras: «Es un libro precioso, hecho de aire y luz, hecho de palabras que no pesan, como el aire y que brillan como la luz. Un libro casi perfecto». En 1976 publicó *Ferviente humo*, sobre el cual Julio Cortázar comentó: «La lectura de *Ferviente humo* ha sido para mí una bella experiencia de poesía. No es frecuente un libro en el que cada poema constituye una entidad, algo así como una estrella que luego, con los otros poemas, dará la constelación total del poeta». A estas obras le siguieron: *Mirabilia, Desde tu cuerpo, El peregrino y la ausencia, La luz del regreso, Líneas de otoño, Camino de cualquier parte.* En el 2004 publica *El paraguas de Manhattan*, con prólogo de Antonio Muñoz Molina, quien define la obra de Eduardo Mitre como «La poesía del mundo... En ella los frutos de la realidad y los milagros del instante tienen la importancia que casi todos nosotros les concedemos en la vida real». Tras *Al paso del Instante* (Pre-Textos, 2009), la misma editorial ha editado el primero de los dos volúmenes que recogerán la totalidad de su poesía hasta el presente: *Poesía Reunida (1975-1998).*

— *En sus libros anteriores a* Al paso del instante, *los temas eran los objetos y las personas vistas en su movilidad exterior. Ahora, en este su último libro, la mirada es una mirada interior buscando al otro, lo otro. ¿Es así?*

— Sí, hasta cierto punto. La mirada interior que anotas, se da en poemas como «El cartero», «Reencuentro», «Intermitencias de un sueño» y algún otro. Por lo demás, *Al paso del instante*, como *El paraguas de Manhattan* y, en menor medida, *Vitrales de la memoria*, expresa un espacio exterior, citadino y una galería de personajes o pasantes anónimos que la transitan: la madre que pasa con su hijo falto de un brazo, la muchacha que camina sollozando por Union Square, la mujer que detiene un taxi, ingresa en él y desaparece en el tráfago de la ciudad. En este sentido, los tres libros, escritos sucesivamente y publicados en Pre-Textos, conforman una suerte de trilogía urbana. Las presencias de esos libros se hallan al paso del instante y de la mirada que los fija en el poema.

— Al Paso del Instante *tiene por escenario la ciudad y el tiempo y la memoria son sus protagonistas. ¿«Vivir es construir recuerdos» como decía Huidobro? ¿Sólo al nombrar las cosas, construimos y reconstruimos nuestra memoria?*

— Antes de los recuerdos o simultáneos a ellos se da el vivir, las experiencias que vivimos, aunque hay dos capitales de la cuales no tenemos memoria, como dicen estos formidables versos de Neruda: «Nunca recordaremos haber muerto. / Ni del nacer tampoco guardamos la memoria».

No, no sólo al nombrar construimos nuestra memoria, pues además hay recuerdos que no los comunicamos, sea porque son inexpresables, o porque yacen ocultos en el inconsciente o porque no queremos sacarlos a la luz y preferimos callarlos. Pero aun en estos casos, constituyen nuestra memoria, nuestra identidad, siempre inabarcable y en parte desconocida, y la cual no cesa de construirse, de trasmutare en el tiempo, pues como sostiene María Zambrano, siempre estamos «de tránsito entre aquel que nos encontramos siendo y el otro hacia el que vamos.»

— *¿Al reconstruir nuestra memoria, lo otro y el otro adquieren la presencia real que nos conforma? ¿Nos hace sentir menos solos?*

— Lo seres recordados nos habitan, pero no son los que fueron ni nosotros los que fuimos con ellos. El sentimiento de compañía o de soledad, de calma o desasosiego que ellos nos procuran, depende del clima interior en que se los recuerda, el amor o el odio, la gratitud o el resentimiento, el asombro o la indiferencia... En

fin, la respuesta a tu pregunta depende de tantas cosas y de tantas circunstancias.

— *En varios poemas aparece la figura del ángel como si fuera una visión instantánea, fuera del tiempo. ¿Qué significa para usted?*

— Como lo anoté en otra ocasión, la figura del ángel no es recurrente en mi obra, como lo es en la de numerosos poetas, por ejemplo y para limitarme al ámbito de la poesía boliviana: en Matilde Cazasola y Eduardo Nogales. En *Al paso del instante*, la imagen del ángel inaugura el libro como símbolo o mentor de la escritura a la cual aspiro: ágil, espontánea y ligera, es decir: vivaz. Pero, fíjate, motivado ahora por tu pregunta, y tras un repaso de mis libros anteriores, veo que el ángel aparece en varios tramos de mi obra. En la última parte de *La luz del regreso* (1990), el poema naciente es un «ángel terrestre» que va encarnado en la página. En cambio, en «El viento», poema de *Cualquier parte (1998)*, aparece con una melancólica gravedad, pues es «el ángel de la nostalgia». En otra pieza del mismo libro, «Elogio de las palabras», éstas o los nombres que nos bautizan son «arcángeles de los nacimientos»; y, en «Comunión», los solitarios sentados a la barra de un bar, ensimismados y silenciosos, mantienen un «soliloquio de ángeles». En *Al paso del instante* (2007), hay un insólito lector que continúa su marcha por la calle, leyendo «ajeno al tráfico, a la lluvia,/ sumergido totalmente en su lectura,/ inmune al tiempo como un ángel». Así, el acto de la escritura como el de la lectura están de alguna manera signados por el ángel, cuya presencia no pulula, pero sí aparece varias veces en mis poemas.

— *¿Poemas como «Por Harlem», «La Gata», «Transbordos del Instante», es una poética de la fugacidad?*

— Son expresiones del instante poético, ese instante en el que el pasado, lo vivido, reencarna en el presente. En el primer poema que citas, la presencia amiga, físicamente distante, de Jesús Urzagasti, —un gran poeta en prosa y en verso— aparece repentinamente en una esquina del barrio neoyorkino y camina conmigo por una de sus calles. En «Transbordos del instante», el traslado rutinario en el *ferry* de Staten Island a Manhattan tras una jornada de trabajo, revivo súbitamente una travesía por el lago Titicaca que en mi infancia hice con mi familia. Es claro que esos instantes poéticos son efímeros, fugaces, pero ahí surge el poema, el lengua-

je que los fija en palabras y los hace hasta cierto punto perdurables y, al mismo tiempo, comunicables, compartibles.

Aquí me gustaría referirme a *Vitrales de la memoria*, libro que tiene que ver no ya con fijación del presente fugaz, sino con la recuperación del pasado que intempestivamente surge o vuelve en el presente. Ese poemario trata de recuperar y comunicar los paisajes de mi infancia y adolescencia: el Altiplano de Oruro, el balneario de Capachos; la casa paterna, la plaza Colón, los cines de Cochabamba; paisajes en los que los vuelven presencias familiares de entonces (el abuelo, el condiscípulo de la escuela, los compañeros de juego), así como memorables figuras de diversos ámbitos: Marilyn Monroe, Natalie Wood, Enrique Omar Sívori. La mayoría de esos poemas son elegías, pero siempre más rememoración que lamento, en una escritura obediente al deseo de prolongar su permanecía en la memoria. Añado de paso que este libro constituye un complemento y, a la vez, un contrapunto de un libro de juventud: *Ferviente Humo* (1976), cuya reedición por Pre-Textos en mi poesía reunida, se acrecienta ahora con un poema de homenaje a Alejandra Pizarnik. Digo que *Vitrales de la memoria* es complemento y continuidad de ese libro, pues el tema o la sustancia de los poemas son igualmente la memoria, los recuerdos y la experiencia del olvido. Y es un contrapunto, en la medida en que los poemas manifiestan un aliento afirmativo, un entusiasmo del sujeto al revivir su pasado y cifrarlo tras las reminiscencias súbitamente surgidas en su presente. Distintamente, en *Ferviente Humo*, las personas poéticas o voces de los poemas (Safo, Violeta Parra, la propia Alejandra Pizarnik, Jaime Sáenz, y otros) testimonian una incurable nostalgia y un sentimiento de soledad y desamparo frente a la inutilidad de los recuerdos y la omnipotencia final del olvido.

— *Su lenguaje es un lenguaje visual y de carácter narrativo. En cada poema se construye una historia. ¿Le interesa la pintura y la fotografía?*

— Su pregunta contiene varias preguntas, igualmente incitantes, y las respondo por partes.

Sí, la mía es una poesía icónica, espacial, tejida con imágenes y metáforas en las cuales el ritmo es un componente de ellas. Ese carácter espacial o plástico es evidente en la poesía caligramática y

concreta que he practicado sobre todo en dos de mis libros: *Morada* (1975) y *Mirabilia* (1978). Posteriormente, a partir de *Razón ardiente*, hay un cambio de ese lirismo visual al poema más bien narrativo, en una poética machadiana, que quiere ser cuento y canto. Esta poesía narrativa se intensifica en *El paraguas de Manhattan* y los libros siguientes, al punto que frecuentemente los poemas son micro relatos o cuentos brevísimos, que comportan una trama y un desenlace. Un poema ilustra mejor lo que quiero decir: «Vitral del enano», refiere cómo un enano entrevisto en la muchedumbre de Manhattan me transportó al enano que, en compañía de mis padres y hermanos, vi en mi infancia en una función de circo (seguramente chileno, en Oruro, mi ciudad natal). El poema no se detiene ahí, en la rememoración, sino que el enano de entonces, haciendo una pirueta, me devuelve o avienta al presente: la calle de Manhattan por la que camina el enano neoyorkino a quien intento darle alcance, cuando:

un muro de hombres altos
me cierra el paso, ocultándome.

Como se ve o se lee, se trata de una transfiguración del hablante en el enano, propia del cuento fantástico, en el sentido borgeano. Creo —espero no pecar de soberbio al decirlo— que ese poema breve le habría gustado a Julio Cortázar, cuyos cuentos ejercieron una fascinación y una influencia perceptible en esos poemas, los cuales trazan a menudo una suerte de pasaje Güemes que va del presente al pasado y viceversa.

Pasando a la última parte de tu pregunta. La influencia de la pintura se da de manera literalmente explícita en varios de mis poemas, como «Moral de Van Gogh», perteneciente a *La luz del regreso*. Poco después, un cuadro del pintor boliviano Ricardo Pérez Alcalá (nombre muy musical, dicho sea de paso), dio tema y título a «Las elegidas», poema *de Líneas de otoño*. En *El paraguas de Manhattan*, hay una secuencia de tres composiciones que son traducciones o recreaciones verbales (suerte de homenajes también) de pinturas de tres grandes pintores norteamericanos: Edward Hopper, Pollock y Mark Rothko. Asimismo, «Alrededor del El Greco», el poema más extenso de *Al paso del*

instante, es una lectura y traslación verbal de varias pinturas de ese genio de la pintura universal. En fin, esa correspondencia secular entre la poesía y la pintura se desarrolla a lo largo de mi obra.

No puedo decir otro tanto de la fotografía, como fuente de mis poemas, pero me fascina ese arte tan próximo a la poesía, pues, como ella, es cazadora de instantes. Y ahora que lo recuerdo: «Instantáneas» se llama precisamente uno de los poemas de *Al paso del instante.* Y a propósito: Antonio Muñoz Molina, en el generoso y esclarecedor prólogo a *El paraguas de Manhattan*, señala: «Cada poema, enmarcado por el espacio de la página en blanco de la tipografía, es un capítulo del libro al que pertenece, una estampa o una fotografía instantánea en el gran álbum de la ciudad.»

Además, como se sabe, la fotografía, como arte o no, constituye nuestra memoria histórica, personal y familiar, pues hace visible y fija nuestro pasado (lo cual no quita que muchas veces pueda ser motivo de extrañeza). En varios momentos de mi obra, las fotografías contribuyen a la rememoración y a la redacción del poema. Unas líneas de la «Elegía con Eugenio Montejo» dicen:

Busco tu fotografía: contemplo
tu mirada nítida que atraviesa
el claroscuro de tus gafas
y, bajo el bigote espeso,
tu apacible sonrisa…

Y en «Vitral del cura Canahuati», se rememora y transcribe una fotografía extraviada en la cual estoy, de niño, sentado en la falda de un tío, cura ortodoxo, hermano de mi madre, que entonces vino de visita a Oruro desde Belén, donde nació ella.

— *¿Es el poema la mejor expresión literaria para penetrar en la realidad?*

— Es una de las expresiones que cala o viene de lo más hondo de la condición humana, incluida en ésta la inclinación al juego, a la invención imaginaria.

— Al paso del Instante, *aún siendo un libro que recobra el pasado y es en alguna medida melancólico, también hay un presen-*

te. En los poemas «La Llaga», «Lamento», «El Duelo», «Travesía Urbana», nos hace sentir vértigo y miedo, como esa «niña que cruza delante de un tanque» ante un presente de guerras y crueldades ¿Hay una voz de denuncia?

— Los tres primeros poemas que mencionas pertenecen a *El paraguas de Manhattan*, y fueron escritos a raíz del atentado terrorista que cegó tantas vidas en esa entrañable ciudad. «Travesía Urbana» expresa la violencia latente que amenaza a cada individuo en su tránsito por la ciudad. La imagen de la niña que cruza delante de un tanque en la franja de Gaza es una ilustración de esa indefensión de los más débiles sometidos a una violencia cruel. Esa indignación civil contra la violencia se manifiesta a lo largo de mi obra: *Razón ardiente*, un poema escrito en París en 1980 a raíz del golpe de estado tramado por un grupo de militares narcotraficantes que impusieron el terror, la tortura y el exilio en mi país, es el más intenso y dramático. Esa misma indignación se oye en poemas de distinto espíritu, como «Yaba Alberto» y «Desde tu cuerpo», el primero, una elegía por la muerte de mi padre, y el segundo, una celebración del nacimiento de mi hijo Gabriel.

— En el poema «Reclusas al paso» sentimos nostalgia por las cosas que nos ha robado la era de la informática. ¿Qué cree que hemos perdido?

— La tecnología no es buena ni mala sino que depende del uso o abuso que hagamos de ella. En su uso adictivo, obsesivo corremos el riesgo de ser absorbidos por sus artefactos y perder el contacto sensorial con la realidad «real» del mundo. Pero esta impresión acaso sea meramente subjetiva y no creo seguro que las jóvenes generaciones la compartan.

Respecto a la incidencia de la tecnología en mi escritura; cuando apareció el ordenador o computadora, yo me negaba a utilizarla en lugar de la máquina de escribir en la cual pasaba mis poemas, siempre escritos primero a mano. Me parecía que las palabras en la pantalla perdían peso, se volvían volátiles, insignificantes; impresión que se acentuaba por la facilidad con la que se podía sustituirlas o borrarlas. Peor aún: debido a mi impericia, las sentía más expuestas a desaparecer. Un poema de entonces, inédito, registra esos momentos de zozobra:

EL POEMA INCONCLUSO

Por un torpe descuido
se borró (¿en buena o mala hora?)
el poema que creí escrito
anoche en la computadora.

Hoy, tras encenderla,
la luz fría de la pantalla
alumbró una playa desierta,
blanca como una mortaja.

Sólo quedan en mi memoria
el título, que ya no bautiza nada,
y algunas imágenes borrosas
que flotan informes como algas.

Pero, paulatinamente, fui cambiando y, sin dejar de escribirlos a mano, empecé a pasarlos del cuaderno (o la servilleta del bar) a la pantalla. Aun más: el ordenador, así como el internet, en algunos casos, fue un instrumento compositor del poema.

— *¿No es paradójico que, viviendo en un momento donde todo es un instante y nada se recuerda, usted escriba un libro donde el tema principal sea recobrar el tiempo? ¿Cree que la poesía tiene un lugar en la época en que vivimos?*

— Paradójico lo es, pero es que la literatura, especialmente la poesía, siempre se escribe a contracorriente. No sé cuál sea el sitio de la poesía en este tiempo y menos su futuro. Pero creo, o quiero creer, que la poesía, como el cuento, ha de sobrevivir o perdurar en nuestra historia, aunque ignoro el tiempo y el modo.

— *¿Qué espera de los lectores de sus poemas?*

— Al escribirlos, nada. Una vez escritos y publicados, que encuentren varios lectores que se reconozcan en ellos, es decir que los recreen y les den realidad con su lectura.

— *Todo lector se pregunta siempre por las devociones de sus autores. ¿Que poetas le han influido más?*

— Como dices, es una pregunta casi obligada. Pero esta vez prefiero nombrar a algunos autores (en una lista aun así incompleta), que sigo releyendo y que incidieron en mi escritura.

Desde mis veinte a los cuarenta años, una lectura ritual fue *El Quijote.* Lo leía cada año, la primera quincena de enero, y, desde luego, lo sigo frecuentando. Un poema, «De escudero a caballero», en la voz de Sancho —para mí, el personaje masculino de novela más entrañable o querible— es mi modesto homenaje a la novela y al personaje. Los poetas clásicos de nuestra lengua, de Jorge Manrique a Góngora y Quevedo, fueron lectura de cabecera.

En 1967, en la faculta de Letras de Niza, León Cellier, en un seminario sobre las *Flores del Mal*, me abrió los ojos al universo de la obra de Baudelaire, ese Dante de la poesía moderna, como bien lo calificó T.S. Eliot. Años más tarde, conocí la obra poética y ensayística de Octavio Paz, su poesía, como ninguna otra, me reveló el presente. Los poemas de *Ladera Este* repercutieron en la composición espacial de numerosos poemas míos. La escritura caligramática practicada en *Morada y Mirabilia*, proviene de las lecturas de Apollinaire y de los ideogramas de José Juan Tablada, quien asimismo me llevó a la lectura de Basho, Buson, Issa y otros maestros del haiku, esa forma tan fascinante que he cultivado desde entonces. En mi memoria, la gestación de *Mirabilia*, se corresponde con mi primera lectura de *Le parti pris de choses*, de Francis Ponge. Tal vez su impronta sea ostensible en el ciclo «Celebraciones». Así lo vio hace tiempo Alicia Dujovne, quien en una reseña panorámica de la literatura latinoamericana de esos años publicada en *Le Monde*, se refería a ese libro mío como obra de «un Ponge boliviano». ¡Menudo elogio, ya quisiera yo que fuese verdad!

En este recuento no puedo pasar por alto la obra de Vicente Huidobro, a la cual dediqué un libro breve, consistente en una lectura de su obra desde el punto de vista de la imagen. Mis verdaderas lecturas de Ovidio, Catulo y Lucrecio y Dante se dieron más bien en la madurez. De ellos, el que más incidió en mi escritura es sin duda Lucrecio, tan presente en varios poemas de *Camino de cualquier parte.* Asimismo, la factura de varios poemas de este libro trasluce, en el espíritu y la letra, mis lecturas de Jorge Guillén. Walt Whitman y E. Dickinson a Carlos Williams y Wallace Stevens, son los poetas

en lengua inglesa que más frecuento. Ya señalé la repercusión de los cuentos de Cortázar en mi obra. Al Autor de *Pedro Páramo*, le debo la *Carta a la inolvidable*, una carta en verso dirigida a Susana San Juan. Todos ellos, y muchos otros (Homero, Shakespeare, Borges...) formaron mi sensibilidad, y están presentes implícita o explícitamente presentes en lo que he escrito.

— *Su trabajo parece un trabajo solitario ¿Cómo se siente en la poesía de lengua española?*

— El español es mi lengua nativa, mi casa y patria lingüísticas. Un poema publicado en mayo pasado en *Letras libres* dice mi amor por ella.

— *¿Qué relación tiene con la poesía boliviana?*

— Una relación familiar, íntima. La poesía boliviana, desde el modernismo al presente, es junto a la pintura y el folklore, una de las mayores aportaciones de la cultura boliviana, pues ofrece un corpus poético compacto, pleno de obras singulares como las de Ricardo Jaimes Freyre, Gregorio Reynolds, Oscar Cerruto, Jaime Saenz, Edmundo Camargo y Pedro Shimose, entre varios otros.

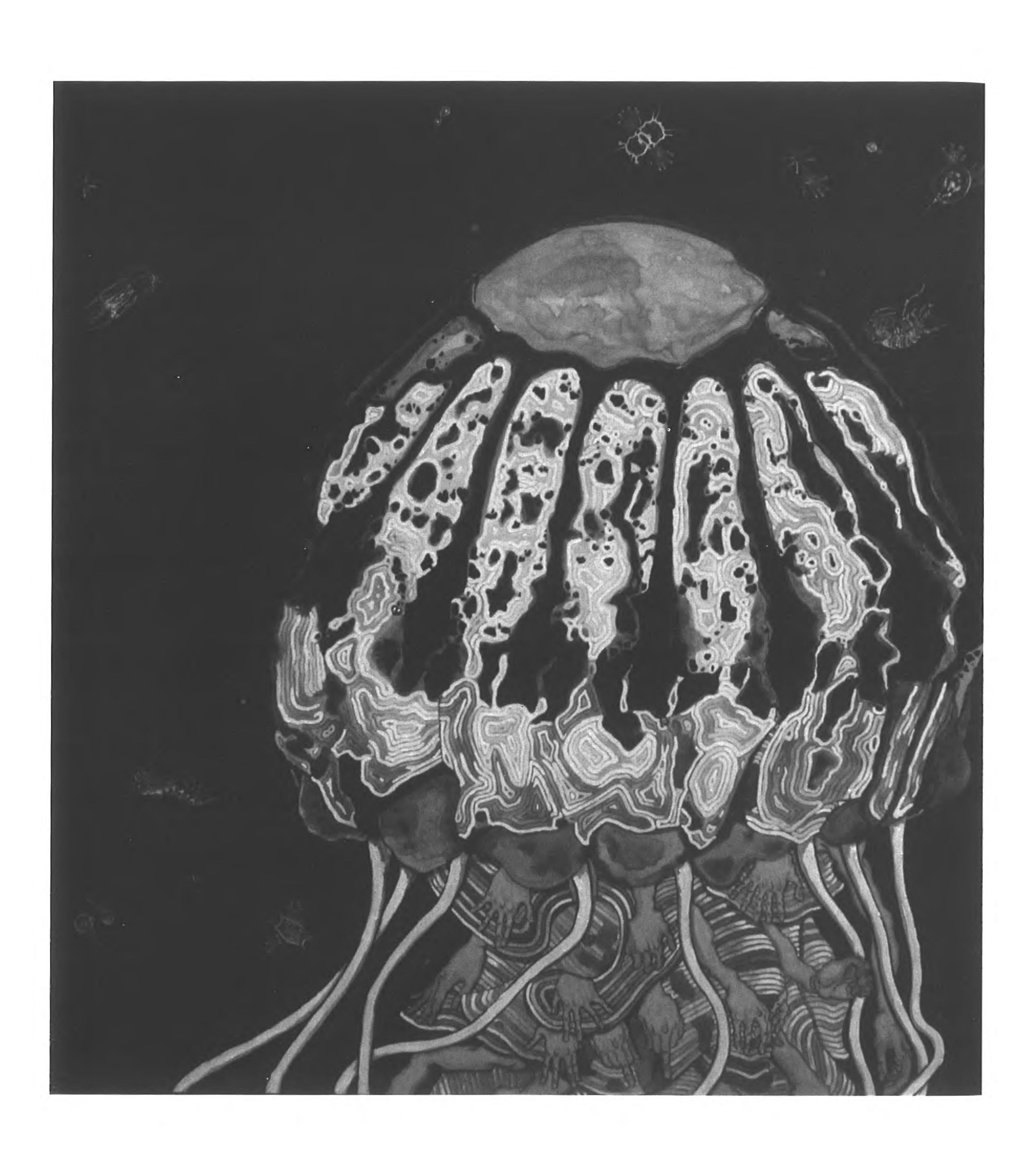
Cuatro libros míos, antologías precedidas de ensayos o sobre cada uno de los poetas incluidos, muestran el interés y el fervor indeclinables con que sigo la poesía boliviana.

— *Desde los 24 años, usted ha estado fuera de Bolivia, primero en París y después en Estado Unidos. ¿Por qué se fue de su país y qué ha encontrado en Estados Unidos?*

— Uno deja su país por diferentes motivos, amorosos, económicos, políticos. En mi caso, como en el caso de tantos, parafraseando el celebre verso de Rubén Darío, diría que por hambre de otros espacios, sobre todo culturales. No concibo mi obra sin mis residencias en varios países, tan decisivos como el de mi nacimiento.

Estados Unidos fue muy propicio para mi vocación de escritor; en la universidad de Pittsburgh, tuve grandes maestros: Gonzalo Sobejano, Raimundo Lida y Guillermo Sucre, quienes ampliaron y profundizaron mis lecturas de los clásicos modernos, de Rubén Darío a la vanguardia. El ejercicio de la docencia allí me dio la estabilidad y el tiempo libre necesario para leer y escribir, la comunicación con la juventud, la posibilidad de viajar y de retornar periódicamente a mi país, del cual, en rigor, nunca me he ido. No es poco, ¿verdad?


Punto de
vista



En busca de Camilo José Cela

Sissa Jacoby

Conhece alguém as fronteiras à sua alma, para que possa dizer — eu sou eu?
(Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*)

La foto muestra un jovencito un tanto huraño, armado de un aire entre burlón y suplicante. (...) Y por encima de todo el cuadro resalta con claridad una mirada dura, casi cruel, como la del autor dispuesto a retratar un mundo en el que la piedad murió, hace ya un tiempo, de frío y de soledad.
(Camilo José Cela Conde, *Cela, mi padre*)

Tiene la barba y los largos cabellos, que empiezan a grisear, todavía más aborrascados. Le miro un rato, a contraluz. De perfil parece un facineroso peligroso y terrible. De frente, con el perfil un poco cóncavo, tiene en la cara una impresionante expresión de timidez y de ternura, y a veces, al chupar el cigarrillo, se asoma a sus facciones una mueca de asco genérico —de asco de la realidad—. De frente parece un poeta tierno y suave; de perfil un hombre rudo y de armas tomar.
(Josep Pla, «Visita a Camilo José Cela», en *Destino*)

Mais que savons-nous les unes des autres?
(Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*)

Han pasado diez años de la muerte de Camilo José Cela y en ese intervalo muchos intentos de desvelar al padre de Pascual Duarte, bajo buenas y malas intenciones, se han presentado y sumado al libro *Cela, mi padre* de Camilo José Cela Conde, que ha actualizado aquellas memorias de 1989 con un prólogo, dos capítulos y un epílogo, en la edición de 2002. En ese mismo año, se publicaron otros tres libros que, además de no llegarse a constituir como biografías, dejan muy evidente, por la prisa y contenido, el intento de sus autores en sacar provecho del momento, es decir, la muerte del escritor (2002): *Desmontando a Cela,* del periodista Tomás García Yebra; *Cela: un cadáver exquisito;* del

escritor, periodista y amigo Francisco Umbral; *Cela: el hombre a quien vi llorar*, del secretario Gaspar Sánchez Salas. En 2003 apareció *Cela, el hombre que quiso ganar*, de Ian Gibson y, en 2004, *Cela: mi derecho a contar la verdad*, nuevo testimonio de Gaspar Sánchez Salas, en ese con el objetivo principal de hablar de la viuda del Nobel, Marina Castaño. Una investigación más larga y consistente, aunque el título diga lo contrario, el año 2005, con el libro del poeta y periodista Francisco García Marquina, *Retrato de Camilo José Cela*.

Mientras yo escribo este artículo, el nombre de CJC ha vuelto a los titulares de la prensa en todo el país, a causa de la solución favorable de la justicia a la demanda de su hijo por los derechos de la herencia añadir últimas noticias. Los motivos y toda la historia de esa lucha en los tribunales, que empezó al poco tiempo de morir Camilo José Cela, están en la prensa y en el internet desde 2002 y no es mi objetivo aquí. Sin embargo, el hecho está ligado a los cambios radicales en los últimos doce o quince años de vida del escritor como, por ejemplo, lo de dar las espaldas a la vida anterior que llevaba antes de 1989, incluso a su familia, ampliando con creces las controversias que siempre le cercaron desde el inicio de su carrera literaria.

Así que, por motivos varios, Camilo José Cela fue y sigue siendo una personalidad emblemática, que reúne las más discordantes opiniones no solo en cuanto a su literatura sino también a su figura como hombre, escritor y personaje. Sea por el tema o el tono de algunas de las novelas del escritor, sea por los exabruptos y groserías del personaje que se inventó, especialmente para los medios, sea aún por algunas acciones del hombre a lo largo de su vida, Cela estuvo siempre en el centro de la polémica y en la pauta de las malas lenguas. Por otro lado, construyó una obra envidiable, conociendo en vida una fama poco común a la mayoría de los escritores; está traducido a todos los idiomas; recogió todos los premios importantes y se llevó consigo a una legión de lectores.

Aunque la complejidad forme parte del ser humano, quizá sea el hecho de que CJC se presente con tan distintas y paradójicas facetas a lo largo de su trayectoria lo que le convierte en un enigma para la mayor parte de la gente. Desde luego se ofrece como un desafío para una biografía seria y a la vez como tentación para

aquellos que desean proyectarse a costa de su figura. No es por nada que los intentos en revelar el hombre por detrás de las máscaras y papeles se hayan desbordado tan pronto después de su desaparición. Pero también es verdad que poco se añadió a lo que ya se conocía a través de sus memorias *La rosa* (1959; 2001) y *Memorias, entendimientos y voluntades* (1993) y a lo que ha sido publicado sobre el autor en la prensa española o en las entrevistas a lo largo de más de medio siglo. Como dice Felipe Pena, «si en el pasado era necesario leer la biografía de una estrella para conocer pasajes de su intimidad, que ella juzgase conveniente divulgar, hoy la biografía es escrita diariamente en los medios» (PENA, 2004, p. 41-42), frente a la sobreexposición que hace parte de nuestro tiempo. Y tras el Nobel, la sobreexposición pasó a ser moneda común en la vida de Camilo José Cela.

Desde luego, el lector, que al principio encuentra un buen número de publicaciones, se queda con las manos casi vacías al final de la lectura si buscaba una biografía como la defiende Anna Caballé, es decir, un ejercicio de reflexión sobre una vida, sin los cercenamientos de tabúes, ni tampoco la ceguera de los halagos y adulaciones, pues «reflexionar sobre la vida pública y privada de las personas es algo que hacen todas las culturas. Los cotilleos sólo generan ambientes muy turbios.» («La mayor creación literaria de Francisco Umbral es él mismo», *ABC*, Cultura, 23/07/2004).

Como un relato de vida posible y resultante del ejercicio interpretativo, la biografía no tiene la pretensión de decir la única verdad sobre el biografiado (DOSSE, 2007, p. 374). Pero hacia la «verdad», que intenta construir con su discurso, mucho tiempo, investigación, trabajo y tinta ha de dedicar el biógrafo que sale en busca de un *yo* ajeno, en constante cambio y desde siempre inalcanzable.

Sin embargo, lo que se ve en la mayor parte de los libros mencionados antes son discursos apresurados y llenos de autoelogio hacia los propios autores, cotilleos e insultos —los casos de Umbral y García Yebra; la repetición del contenido de los dos libros de memorias de CJC y de su hijo en *Cela, mi padre*— el caso de Gibson. Los cinco años de dedicación exclusiva, que el mismo Gibson postula como requisito para una buena biografía («En la hora de la biografía», *El País*, 07 abr 2012), seguramente no se plantearon ningún de los autores, Gibson incluido.

Por otro lado, *Cela: el hombre a quien vi llorar* y *Cela: mi derecho a contar la verdad*, de Sánchez Salas, constituyen una mezcla de diario y testimonio respecto a una parte importante (1995-2000) de los últimos años de la vida de Cela, y ajuste de cuentas con su viuda por motivos personales y laborales. Como testimonio, cumplen un papel importante en el sentido de que arrojan algo de luz a lo que Cela Conde llama «años oscuros», recreando para el lector fragmentos del cotidiano del Nobel y dando fe de su total dependencia «administrativa» de la segunda esposa. Es un libro de memorias de quien vivió al lado de su ídolo, como secretario literario, pero también es un autoelogio en la medida en que el autor se pone muy correcto y tolerante frente a situaciones narradas como raras,[1] siempre muy dedicado e incansable en el cuidado de un Cela ya debilitado. Pero ha de reconocerse su tono respetuoso siempre que se refiere al ídolo y «jefe», y todo al revés cuando se trata de la viuda.

No es el caso de Francisco Umbral en *Cela: un cadáver exquisito*. Al contrario de lo que se podía esperar, el discípulo no ahorra el amigo y maestro —«último y único padre que vale, el del oficio» (2002, p. 203)—, oscilando entre la admiración por su espejo y el deseo de mostrarse igual o mejor que el modelo: «Camilo José encontró en mí, como en todo autodidacta (...) la cultura de las cosas, la sabiduría manual de un hombre que se ha ganado la vida con la leña, el carbón y el fuego, yo (mucho más que él)» (2002, p. 203). Las crónicas, yuxtapuestas, sin un hilo conductor, tematizan aspectos de la personalidad, la vida y la obra de Cela, sin mencionar fechas, fuentes, referencias o cualquier bibliografía.[2] En muchas de ellas, Cela es citado solo de pasaje, para iniciar el asunto que será protagonizado por Umbral, a ejemplo del mismo

---

[1] Ocho meses como secretario sin recibir el sueldo acordado y las promesas de Cela no cumplidas, que Sánchez Salas atribuye a maniobras de Marina Castaño. SÁNCHEZ SALAS, 2004, p. 83.

[2] La única fecha mencionada aparece en un de los últimos capítulos (Articulismo), en el que Umbral comenta la falta de gracia e impopularidad de los artículos de Cela para *ABC*. Desde luego, la fecha está allí para dar fe de que el libro lo escribía antes de la muerte del Nobel: «Hoy, domingo 4 de marzo, 2001, artículo de Cela en el hueco de *ABC*, mal ilustrado como de costumbre. ¿De que habla? Ni se sabe. De todo y nada.» UMBRAL, 2002, p. 199.

procedimiento usado en la biografía de Miguel Delibes (CABALLÉ, 2004, p. 216). Un tono celoso y burlón se percibe bajo algunos intentos de interpretar al maestro cuya proximidad Umbral definía como «la amistad absoluta, completa, total» (GARCÍA MARQUINA, 2005, p. 213).

La intención de García Yebra en *Desmontando a Cela* no es diferente, sino peor, porque le falta la sutileza, el talento y el refinamiento de Umbral con las palabras.[3] El conjunto de artículos, que exhibe el estilo chocarrero del periodista y cáustico en lo que se refiere a las polémicas que cercaron la vida de Camilo José Cela, se presenta en las primeras líneas como lo que realmente es, una chacota: «Una mañana, en la redacción, *no teniendo otra cosa que hacer, me puse a pensar contra Cela*. Porque a mí me cae muy mal Cela. La verdad es que no me ha hecho nada, pero cada vez que le oigo hablar se me remueve el píloro.» (2002, p. 21; cursivas mías). La motivación declarada, nada respetuosa con el tema ni tampoco con el lector, anuncia lo que va a ser el libro: más una de las oportunistas publicaciones que surgieron tras la muerte del escritor, aquí plagada de vulgaridades e insinuaciones sin comprobación de las fuentes.[4]

Aunque el tono inicial de Ian Gibson no va por esos derroteros, la lectura de *El hombre que quiso ganar*, por los motivos mencionados, se presenta muy aburrida para quien haya leído ya las tres obras en las que se basa como fuentes principales. Los comentarios de algunas novelas y los puntos más polémicos de los últimos años del Nobel no aportan ninguna novedad, excepto por el tono más agresivo y satírico que va asumiendo hasta el final. La

---

[3] En «Silva de varia lección», el cotilleo está centrado en la «traición» de Umbral y su libro sobre Cela, así como en Marina Castaño. Como «defensor», Umbral ya fuera el tema de un capítulo antes.

[4] Algunas de esas insinuaciones como, por ejemplo, la de que Cela usaba «negros» para escribir, tuvieran respuesta por parte de personas involucradas o que tenían información al respecto para negarlas como es el caso de Fernando Huarte Morton, el propio secretario Gaspar Sánchez Salas y Olivia Tudela. Cf. SÁNCHEZ SALAS, 2002, p. 228-229; 2004, p. 217-220; http://www.lavozdegalicia.es/hemeroteca/2002/12/29/1396295.shtml; También García Marquina aclara cuestiones levantadas por García Yebra sobre la pieza teatral *Homenaje al Bosco II*, en las páginas 210-212 de su libro.

mayor prueba de la ligereza del texto es el intento de un análisis psicoanalítico en el último capítulo, tan apresurado como el libro entero, por la ausencia de argumentos verdaderamente sólidos y profundidad del intento reflexivo, recayendo en la ya vieja y manida trampa freudiana del odio al padre.

Consciente de su libro, Gibson reclama «una biografía rigurosa, ecuánime, de Camilo José Cela», reconoce que «la tarea no será nada fácil» y a la vez se muestra indignado con los artículos «maniqueos» en defensa del escritor (2003, p. 333). Al declararse no simpatizante de Cela —«Como ser humano, Cela no me resulta muy simpático» (2003, p. 332)—, es seguro que Gibson no se plantea la tarea que implica, primeramente, empatía hacia el objeto —aunque no quiera decir simpatía ni adhesión—, y un «vivir con» (DOSSE, 2007, p. 374) durante nada menos de cinco años de dedicación exclusiva, según propone él mismo como tiempo necesario para una biografía bien hecha. Pero, si no lo va a hacer, da la receta para quién lo quiera intentar, según Gibson:

> Habrá que familiarizarse no sólo con toda la obra literaria del escritor y sus centenares de artículos periodísticos, sino escudriñar decenas de miles de cartas (incluida la correspondencia cruzada entre el escritor y Rosario Conde, que uno espera que se abra un día a la investigación), pasar muchos meses en la Fundación Camilo José Cela, conseguir la necesaria colaboración de la viuda, entrevistar a numerosos conocidos del escritor, descifrar y confrontar manuscritos, desenterrar entrevistas olvidadas, visitar todos los lugares recorridos por el Nobel —entre ellos distintos países americanos—... No sé si Cela o Rosario Conde llevaron durante ciertas etapas de su larga vida un diario íntimo. Sí así fuera, ayudaría mucho al biógrafo conocerlos. (GIBSON, 2203, p. 334)

Acercándose a la fórmula de Gibson, en *Retrato de Camilo José Cela*, García Marquina traza más que un retrato,[5] buscando

[5] El título, además de repetir lo de Alonzo Zamora Vicente y Juan Cueto (Círculo de Lectores, 1990), *Retrato de Camilo José Cela*, no hace justicia al trabajo desarrollado por el autor.

el ejercicio reflexivo y haciendo hincapié en la sinceridad del propósito de no «apagar luces ni ocultar sombras», lo que prueban los análisis de los matices más controvertidos de CJC, los comentarios de sus hablas o acciones más inconsecuentes o incoherentes. Sin embargo, su proximidad y larga amistad con el biografiado le traiciona el tono en algunos pasajes, sin que se pueda decir que hizo una hagiografía: «Y en cuanto a la persona y el personaje que conjuntamente forman a CJC, me he limitado a ser un cronista fiel de lo observado desde el lugar de privilegio en que me situó su amistad.» (GARCÍA MARQUINA, 2005, p. 14)

El libro, de 622 páginas, 1570 notas y 815 entradas onomásticas, es un intento no solo de trazar la trayectoria de vida del escritor sino de buscar interpretarlo bajo el estudio de su obra literaria —memorialista y ficcional—, sin menospreciar los aportes de la crítica y apoyándose en un sin número de fuentes y documentos. Y lo hace atando las puntas de los hechos en su contexto, al encadenarlos en la diversidad de repercusiones y reacciones generadas, buscando siempre mostrar las dos caras de la moneda. Ese procedimiento restituye al biografiado su dimensión humana, eludida muchas veces del juicio común y apresurado que la gente suele tener frente al fraccionamiento de las noticias de prensa y los medios en general. Así que el lector es llevado a un constante movimiento de vaivén entre el rechazo y la adhesión hacia el biografiado, a la vez que le puede percibir desde diferentes ángulos y situaciones. Muchas cuestiones polémicas —o ni tanto, a veces simplemente producto del rechazo que la faceta tremenda de CJC provoca—, levantadas por Gibson y otros autores, sea en los libros aquí comentados sea en otros artículos sobre Cela, están contestadas y aclaradas ahí.

El autor tiene muy en cuenta la conciencia del reto que supone una biografía de Camilo José Cela cuando afirma en las primeras líneas de la introducción:

> Resulta muy difícil escribir la biografía de un gran escritor, porque es demasiadas personas para que puedan caber todas en un libro. Este es el motivo que me obliga a adelantar excusas por los errores y omisiones que pueda contener este retrato de Camilo José Cela. (GARCÍA MARQUINA, 2005, p. 11)

Y tiene también la humildad de reconocer que su trabajo no es definitivo ni va agotar el tema, pero que puede servir como «base para futuras ampliaciones y más completos análisis» (p. 13), toda vez que «el biógrafo sabe que nunca habrá terminado, cualquiera que sea el número de fuentes que pueda exhumar» (DOSSE, 2007, p. 13). Al hecho de haber sido publicado en los Estados Unidos, el autor contesta con un argumento poco creíble, a la primera vista, si tomamos en cuenta el número de publicaciones antes mencionadas: «Si se ha hecho en Norteamérica es porque, lamentablemente, Cela interesa más a los hispanistas que a los españoles.» (*El Mundo*, 27/01/2006). Quizá, se deba preguntar si, por el reto que significa y la red de controversias y polémicas que cercan al hombre CJC, no resultara más fácil y rentable —como parece haber sido el caso de los demás libros citados— tomarlo en cuanto a objeto de cotilleos y leyendas. Y eso está ligado a lo que afirma García Marquina sobre la conocida división en dos bandos que la personalidad sobresaliente y provocadora de CJC generó y sigue generando:

> ... porque a Cela le han hecho tanto daño los enemigos con sus imputaciones, como sus amigos que le han reído sus desafueros y le han utilizado como santón de sus banderías políticas. Es raro encontrar imparcialidad en sus observadores, lectores y analistas, que han difundido siempre una imagen tendenciosamente negativa o excelsa, ambas igualmente fuera de foco. (GARCÍA MARQUINA, 2005, p 13)

De hecho, la imagen fuera de foco —que muy acertadamente es el retrato de Cela pintado por Alvaro Delgado, en la portada del libro de Garcia Marquina[6]— suele ser el tema cuando se habla de CJC, para bien o para mal. Sin embargo, cabe la pregunta ¿cómo ajustar el foco de la imagen que proporciona Camilo José Cela?

Según el autor, que toma como ejemplo dos actitudes públicas de CJC —«para unos era un grosero engreído y para otros era un

[6] Los trazos fuertes y expresionistas de Alvaro Delgado, que exageran y distorsionan los rasgos físicos, ilustran muy bien, en «Retrato gestual de Camilo José Cela», la deformación señalada por García Marquina.

tímido encubierto y lleno de ternura.» (p. 13)—, un observador atento y sagaz podría concluir por una situación intermedia, es decir la complejidad de Cela le hace ser ambas cosas, como intenta enseñarlo el biógrafo. Desde luego, huir del pensamiento binario y de la oposición de los pares no suele ser común, principalmente, en el juicio hacia el otro.

Quizás el ajuste del foco suponga la apuesta en la complementariedad de la escritura auto/biográfica.[7] El método lo sugiere Anna Caballé, en *Narcisos de Tinta*, cuando habla de lo enigmático que es la expresión de uno mismo:

> Naturalmente, si se cabe pensar en un método óptimo para lograr una imagen ajustada de un hombre, éste sería el que permitiera poder contrastar su autobiografía con la biografía del mismo escrita por otra persona, sin olvidar el soporte memorialista de quienes lo rodearon. (CABALLÉ, 1995, p. 29)

Contrastar los dos modos de escritura —biografía y autobiografía— me parece una senda posible en el intento de ajustar la imagen de un hombre/escritor como Camilo José Cela que, por su modo de ser, potencia al extremo la dificultad que generalmente se presenta a cualquiera que se proponga acercarse a la verdad interior del sujeto.

Por supuesto que no es una receta infalible, como lo señala Caballé: «Y ni así obtendríamos una visión completa, porque el acto de conocer es un empeño inalcanzable.» Sin duda que hay que tener en cuenta la imposibilidad del conocimiento total, y aún más cuando ese movimiento es hacia el otro, cuya vida mental es inaccesible desde el exterior, por más cercano que se pueda estar: «¿Puedo decir que llegué a conocerlo? Quizá sí, en la medida en que pueda decirse que cabe conocer a alguien. O tal vez no, porque —lo dijo Wittgenstein— asomarse a la mente de otro es una tarea inalcanzable», es lo que dice Camilo José Cela Conde,

[7] El recurso gráfico de la barra inclinada para referir los dos modos de escritura: autobiografía y biografía con una única palabra es de Anna Caballé.

respecto a su padre, desde su lugar de hijo, en «Los ojos del vagabundo» (*Diario del Aire*, 2012).[8]

Sin embargo, la tarea que uno se plantea en la autografía también sobrelleva el mismo problema: la imposibilidad del conocimiento total de uno mismo. Y las distintas modalidades del género —autobiografía, memorias, diarios, autorretratos— auxilian, por su lado, a matizar el resultado de la búsqueda de un *yo* perdido en el pasado que se va a recrear según la perspectiva e intenciones del *yo* en el presente. No es por nada que Camilo José Cela, a ejemplo de otros escritores españoles, escribió memorias y no autobiografía: «De las memorias se exigiría más concisión y menos teoría, *más historia y menos interpretación.*» (CELA, 1989, p. 16; cursivas mías.)

Es así, oculto bajo la forma que él mismo definiera en el prólogo de *La rosa*, el sujeto de *Memorias, entendimientos y voluntades*, que no se plantea la tarea de interpretarse. Si en el primero hay un niño muy vivo, interpretado y recreado en sus miedos, inseguridades y sentimientos, como sucede con «Camiliño Josesiño», todo lo contrario es el procedimiento del narrador del segundo, que mal dibuja el adolescente y el joven CJC entre los años 1925 y 1942 — historiador superficial y alejado ya de uno mismo y de un tiempo que le ha tocado (re)vivir.[9] En *Memorias*, la palabra es usada más para velar que para desvelar significados. La interpretación de *aquél-que-fue* por *aquél-que-es*, usando aquí la expresión de William Gass,[10] no se realiza en el texto, pues parece

---

[8] El texto publicado en *Diario del Aire*, 31 de enero 2012, es una conferencia de Cela Conde en Murcia, el año 2002, organizada por Victorio Polo. Disponible en http://www.diariodelaire.com/2012/01/cela-conde-los-ojos-del-vagabundo.html

[9] El adulto de *La rosa*, que recuerda al niño, lo hace desde una distancia de veinte y pocos años, al paso que el adulto de *Memorias, entendimientos y voluntades* está lejos más de cincuenta años del joven de 1936 o de 1942.

[10] A la pregunta: ¿Cómo empieza una autobiografía?, Gass contesta: «With memory. And the consequent division of the self into the-one-who-was and the-one-who-is. The-one-who-is has the advantage of having been the-one-who-was.» GASS, William. The art of self: autobiography in an age of narcissism. *Harper's Magazine*, 1may 1994. Disponible en: http://harpers.org/archive/1994/05/0001659

estar lista y ser propiedad, en algunos aspectos, guardada por el escritor a siete llaves. Al dirigir la mirada hacia la realidad externa y desviarse del autoexamen interior, que ensaya a veces, el libro se presenta como «memorias» en el sentido que le dan Klaus Weintraub y Phillippe Lejeune, y se aleja de la autobiografía al modo de Georges Gusdorf.

El joven recordado es apenas una figura difuminada, amorfa, inaccesible. Sabemos lo que hace, pero no tenemos acceso a su interior. Una descripción del adolescente, al modo de autorretrato, ya aparecía en *La rosa*, como un texto distinto y extraño al cuerpo de la obra. Viene insertado entre dos capítulos, en cursiva, y con el título entre paréntesis: *(Intermedio en el que se habla de las reacciones defensivas del niño, del adolescente y del joven C.J.C.)*. El texto, sugerido como una contribución a la psicología infantil, también no hace más que plasmar un intento de lectura del adolescente, en determinado momento de su trayectoria, por el adulto que escribe (CELA, 1989, p. 150-158). Creo que este texto es lo que lleva a García Marquina a decir que «*La rosa* tiene más de autorretrato que de autobiografía» (2005, p. 220). La lectura de este pasaje, por lo que tiene de intento de síntesis del joven Cela, suele llamar más atención de la crítica que el resto del libro, al cual no se ha dado la debida importancia. *La rosa* no es un autorretrato, sino unas memorias de infancia estéticamente construidas a modo de una novela *sobre* la infancia.[11] En ella, Cela entra deliberadamente en el espacio de la ficción, para mostrar el niño en su autenticidad, sea a través de su habla en los diálogos, del retoque de sus acciones, sea en la espontaneidad de sus reacciones a las adversidades. De hecho, para reconstituir la palabra del niño, como enfatiza Phillipe Lejeune, en *Je est un autre* (1980, p. 10), Cela elige «fabricar» una voz infantil en función de los efectos que una tal voz puede producir en el lector, aunque esa voz nunca haya existido

[11] Organizado con el fin de causar un cierto efecto, el relato se desarrolla en una curva ascendente y acompaña la evolución del niño que, a cada episodio, camina hacia la superación de la infancia. Este efecto se da no sólo a través de las situaciones vividas por el personaje, pero sobre todo por la progresión de las experiencias y de la organicidad discursiva.

de esa forma que ahora se presenta.[12] Al recrearlo, Cela realiza a la vez una selección de los miedos, incertidumbres y emociones, rehaciendo el recorrido para identificar las huellas que esas vivencias proyectaron en el adulto que escribe. Como afirma el propio autor: «yo sé muy bien todo lo que en mi personaje de hoy hay de heredero o de aprendido en sus primeros años.» (CELA, 1989, p. 16)

Todavía esa fuerza y autenticidad del niño revivido en *La rosa*, no se verifica en el joven de *Memorias.* Aunque reconstituya una fase clave, o sea, la transición de la adolescencia/juventud para la vida adulta y la experiencia de haber vivido una guerra civil, en plena transición, se presenta como un relato desapasionado, anecdótico y más vuelto para el exterior, sin el sondaje interno que las vivencias de esos años pudiesen motivar. Experiencias cruciales del sujeto, como la enfermedad que lo aproxima de la muerte y la toma de decisión ante la Guerra Civil, enganchándose al ejército sublevado, no reciben mayor atención en el sentido de la reflexión interior de ese vivido. La propia vivencia de la guerra es presentada al lector a través del disfraz de la ironía y la metáfora, con las que el autor desvía la atención del lector de puntos-clave que pudiesen suscitar un profundizarse en el sentido de la reflexión consciente de la experiencia.

De hecho, lo que ocurre es que la vivencia crucial de la juventud ya había sido elaborada en la novela de 1969: *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*, debidamente anunciada por el escritor en el prólogo del primer volumen de sus memorias: «sobre la guerra civil escribiré mi novela, si Dios me da vida, dentro de quince o veinte años.» (CELA, 1989, p. 20) Con tal alusión, CJC dejaba clara la intención del tema como tarea futura. Al mencionarla juntamente con la explanación del proyecto de narrar la vida personal, aunque aislase el conflicto como materia de novela, anunciaba, de forma casi explícita, su sentido autobiográfico, como si testificase: «dado el carácter impactante de la

---

[12] Y eso no lo comprende Gibson, que, además de unas ideas raras —«género autobiográfico riguroso»—, no entiende lo que Cela se propuso, y quiere otra cosa, como la investigación sobre su parentesco extranjero. GIBSON, 2003, p. 45.

experiencia, mi vivencia de la Guerra Civil será elaborada a través del quehacer literario de la ficción». El carácter autobiográfico de *San Camilo, 1936* fue ampliamente resaltado, entre otros críticos, por Fernando Uriarte, Ignacio Soldevila, Gonzalo Sobejano y Andrés Amorós.

San Camilo, 1936 es el buceo caótico y reflexivo, emprendido por el hombre maduro que se busca delante del espejo, al confrontarse con el joven de veinte, más de treinta años atrás — un sondaje interior del sujeto que emprende un ajuste de cuentas con la masa disforme de los fantasmas de la guerra. A ejemplo de lo que hizo con el niño, era necesario reinventar el joven. Para ello, fue preciso subvertir el tiempo en su cronología ordinaria; simular una isocronía entre el tiempo de la historia y el del relato, al hacer presente el instante de la enunciación; exponer la dualidad del *yo* en su alteridad. El discurso de verdad interior que el narrador hace al tutearse en el auto diálogo moviliza la memoria, la historia, lo imaginario, revelándose como rebeldía y transgresión. *San Camilo* se presenta más verdadero porque parece decir mejor del sujeto que se busca en la reconstitución de la experiencia. Bajo la técnica narrativa apropiada, el Cela adulto se enfrenta a su pasado: el Cela joven de 1936 y sus circunstancias. Eso no aparece en *Memorias*, aunque en ellas Cela repita muchos pasajes de *San Camilo*, pero destituidos de cualquier sondaje interior. La verdad del Cela joven se divisa también en algunos poemas de *Pisando la dudosa luz del día*, como lo apunta César Antonio Molina, al relativizar el aspecto surrealista que la crítica suele atribuir a ese poemario:

> Pero esta visión del mundo tan fragmentaria, tan cruel y estremecida, no parte tanto de una exteriorización de elementos de su propio inconsciente convulso, como de una simple muestra testimonial de ese momento colectivo y personal que le tocó vivir. *La incertidumbre de su entorno es un fiel reflejo de la suya propia, la de un muchacho que se enfrenta de modo paralelo a su caos personal y al colectivo en el que de repente se ha visto inmerso, salido, apenas unos instantes, de su paraíso familiar*. Las imágenes exteriores, ajenas, se van superponiendo a otras internas, más personales. El resultado final conduce a una visión pesimista de la vida. Pero cómo se pueden conjugar surrealismo

y existencialismo con el empleo de versos alejandrinos o endecasílabos. Precisamente por esa misma intención magmática y caótica de esta escritura. (MOLINA, 2002, p. 33; cursivas mías)

Por otro lado, al llegar sólo hasta 1942, *Memorias, entendimientos y voluntades* deja fuera la mayor parte de lo vivido y casi toda la producción literaria de Cela, es decir los cincuenta y nueve años postreros. La posibilidad de un diario, considerada por Ian Gibson, es confirmada por García Marquina, en su libro, pero circunscribe apenas un año entre 1955 y 1956, algunos meses de 1960. Todavía, su valor como documento no escapa a la ambigüedad de su autor:

> A un diario como ése, que no se ha escrito para ser publicado, se le supone una entera veracidad y por eso resulta muy valioso como fuente de información. Pero como —por una parte— Cela está tan convencido de su excelencia, todo lo que escribe lo hace para la posteridad y —por otra parte— nunca abdica de su estilo literario, en ocasiones tenemos la sensación de estar leyendo alguna de sus páginas de ficción. (GARCÍA MARQUINA, 2005, p. 44)

Por supuesto, el comentario del biógrafo es contradictorio, a la vez que la «entera veracidad» que atribuye al diario —«que no se ha escrito para ser publicado»— queda en entredicho por la afirmación siguiente de que todo lo que CJC escribía lo hacía para la posteridad, y así el diario se acerca a «sus páginas de ficción». Ya vemos que los textos memorialistas de CJC no son suficientes para buscarlo.

Pero ¿qué busca el lector en el texto auto/biográfico de un escritor? Me parece que, a ser algo más allá del anecdótico de una vida, es el intento de comprender el hombre por detrás de la obra. En ese sentido, el libro de García Marquina tiene el objetivo muy claro: que «el lector interesado por CJC pueda llegar a conocerlo no tanto como *un escritor* sino como *un hombre que escribía*.» (2005, p. 11; cursivas del autor) Hasta el momento, es el estudio más serio y bien logrado que se ha hecho de Camilo José Cela. Además de una larga investigación, ofrece muchas informaciones sobre la vida del escritor que quedaron fuera de sus memorias,

detalla situaciones, cruza datos, aclara aspectos oscuros e presenta su interpretación, el esfuerzo hermenéutico del fenómeno CJC.

En *Retrato de Camilo José Cela*, el lector encontrará aspectos objetivos y susceptibles de comprobación, como «el endiosamiento» del escritor, por ejemplo, destacado en diversos pasajes. Según García Marquina, el «progresivo endiosamiento» de los últimos años era fruto de «la conciencia de la propia excelencia» (p. 230) que Cela solía proclamar desde mucho tiempo atrás, y que era estimulada por su segunda esposa: «Recuerda que eres Nobel» (p. 201). Por otro lado, esa faceta ampliamente conocida por quienes le rodeaban era percibida y expresa de distintas formas según la relación mantenida con el escritor: «divismo», para Luis Villalonga (PORCEL & VILLALONGA, 2011, p. 425); «confianza plena en el valor de valer», para Mariano Tudela (TUDELA, 1970, p. 47), juicio que lo aproxima al testimonio de Antonio Vilanova: «la primera impresión que produjo en mí la tremenda personalidad humana de Camilo José Cela, que era ya en aquel entonces el autor de *La colmena* no fue de vanidad, sino de modestia.»[13] (CELA /VILANOVA, 2012, p. 14) Pero en cuanto a algunos aspectos más oscuros —por subjetivos y no siempre razonados por el sujeto—, la verdad nunca pasará de simple suposición como, por ejemplo, el verdadero motivo del ofrecimiento como informante en los servicios de censura en 1938. Y además esos puntos oscuros cuentan con el firme propósito de CJC, con lo que siempre fue coherente, de jamás justificarse o disculparse.

Desde luego, yo misma he de confesar que busco a Camilo José Cela hace muchos años, tras leer por primera vez *La familia de Pascual Duarte*. De mis primeras preguntas: ¿quién es el hombre que escribe una novela como *La familia de Pascual Duarte* a los veinte y cinco años? ¿Qué tiene que ver el hombre que escribe con el personaje creado y su contexto? ¿Cuál es la relación del autor con el campesino bronco y agresivo, que reacciona por instinto, practica varios crímenes —incluso el matricidio— y a la vez puede ser tan tierno y sensible cuando sufre con su hermano, un niño a quien la madre desprecia y maltrata? Esas y otras pre-

---

13 Vale la pena leer el texto completo de Vilanova, por la imagen de Camilo José Cela que el dibuja y defiende allí. CELA/VILANOVA, 2012, p. 13-15.

guntas me llevaron a buscar otros libros del autor y el autor en sus libros —memorias, novelas, cuentos, crónicas, poemas— y en textos ajenos —la crítica, los artículos de periódicos, los perfiles, las biografías, las cartas, las entrevistas. Yo misma le entrevisté el año 1994, en Madrid, y como parte de esa búsqueda escribí una tesis sobre sus dos volúmenes de memorias *La rosa* y *Memorias, entendimientos y voluntades* enfrentadas a su novela autobiográfica *San Camilo, 1936*.[14]

Con *La rosa*, he descubierto a «Camiliño Josesiño», tan presente aún por detrás del joven en *San Camilo, 1936*, en lo que tiene de inseguro y a veces triste, pero también en la voluntad de rebeldía que prueba en muchas situaciones. En *La colmena* y otras novelas, empecé a ver cómo CJC intentaba equilibrar su mirada pesimista y al mismo tiempo piadosa del hombre, la misma de los apuntes carpetovetónicos, tan cercana de aquella de la España negra de su admirado pintor Solana. Esa misma mirada se adivina ya en el jovencito de la foto de 1936, según la interpretación que vendría a hacer su hijo, Camilo José Cela Conde, más de cincuenta años después, en *Cela, mi padre* (1989):

> El pecho queda hundido sobre los pulmones castigados por la tisis, pero la figura resulta esbelta y ladeada, acentuando aún más una talla en aquel entonces nada común. Y por encima de todo el cuadro resalta con claridad una mirada dura, casi cruel, como la del autor dispuesto a retratar un mundo en el que la piedad murió, hace ya un tiempo, de frío y de soledad. (CELA CONDE, 2002, p. 20)

Muchos años antes, en 1956, pero analizando el hombre ya maduro, un juicio similar resaltaba del dibujo delineado por Josep Pla, al primero vistazo de quién le ha ido a entrevistar para la revista *Destino* a su residencia de Palma de Mallorca:

> Tiene la barba y los largos cabellos, que empiezan a grisear, todavía más aborrascados. Le miro un rato, a contraluz. De perfil

[14] JACOBY, Sissa: *Autobiografia e ficção. Memórias, fingimentos e verdades em Camilo José Cela*. Porto Alegre, PUCRS, 1999.

> parece un facineroso peligroso y terrible. De frente, con el perfil un poco cóncavo, tiene en la cara una impresionante expresión de timidez y de ternura, y a veces, al chupar el cigarrillo, se asoma a sus facciones una mueca de asco genérico —de asco de la realidad—. De frente parece un poeta tierno y suave; de perfil un hombre rudo y de armas tomar. (PLA, 1956, p. 12)

¿Qué dicen del hombre esas instantáneas tomadas en momentos tan distintos de su vida y carrera literaria? ¿Por qué una mirada dura, casi cruel en un joven de solo veinte años, los de la guerra civil bajo la máscara ficcional de *San Camilo,1936*? ¿Qué tiene de facineroso peligroso y terrible o de poeta tierno y suave el autor de *La familia de Pascual Duarte* y *La colmena*?

Puede que el lema al que se ve constreñido desde temprana edad esté por detrás de la *persona* CJC: la contención o disimulo de las emociones, que nunca deben ser manifestadas en público. Así en *La rosa*, en la reprensión de los adultos —«Un niño fino no debe manifestar así sus sentimientos» (1989, p. 208)—, en *Memorias, entendimientos y voluntades*, en la censura del adulto hacia sí mismo —«Y ahora viene una reflexión punto menos que sentimental y por la que pido indulgencia, ya sé que no es correcta la exhibición de intimidades» (1993, p. 108)—, en las entrevistas —«La emoción es una falta de educación.» (Entrevista a Pilar Urbano. *El Mundo*, Madrid, 3 marzo 1996. p. 6-7). Pero *persona* en el sentido del concepto de Carl Gustav Jung, cuando trata del proceso de individuación, es decir, de la formación de la personalidad. Para Jung, la individuación comienza con la presentación de la persona al exterior, un modo de respuesta automática al mundo que nos rodea. La persona —ese modo de reaccionar al exterior— «es un complicado sistema de relaciones entre la conciencia individual y la sociedad (...) *un tipo de máscara, diseñada por una parte para lograr una impresión definida sobre los otros y, por otra, para ocultar la verdadera naturaleza del individuo*» (Jung, 1928, p. 192; cursivas mías). Sin embargo, en cuanto al desempeño de papeles sociales y las dificultades en el trato con el mundo exterior, esa cobertura artificial puede constituirse en problema cuando uno pasa a creer que es aquel «personaje» creado para el exterior. Pero no es el caso de Cela, que tenía conciencia de su *yo* bajo el personaje:

«Quisiera ser un gran farsante pero me lo impide el niño debilísimo y sentimental que llevo dentro». (CELA, 2009, p. 689)

De hecho, el recurso al personaje —la *persona*— usado por Cela, fue sobradamente aludido por quienes le conocieron más de cerca: Ana Maria Matute, Baltasar Porcell, Emilio Prados, Mariano Tudela, Carlos Casares, Santiago Castelo, Francisco García Marquina, entre otros. Desde luego, es del secretario Fernando Corugedo, un análisis que dice muy bien del uso aludido: «Ese personaje agudo y bronco, desvergonzado y procaz, *le permitía mantener perfectamente a salvo su intimidad, la intimidad que a él le importaba* y que, de hecho, no se quebró más que una vez por indiscreciones, quizás interesadas, de otros. Y le permitía lo que más le importaba: escribir lo que le daba la gana. Y venderlo. ("CJC en casa», *La Vanguardia*, 18/01/2002, p. 36; cursivas mías). Para Cela, guardar esa intimidad significa también proteger el «niño debilísimo y sentimental» que él siempre llevó dentro.

«¡Qué difícil resulta adentrarse en la intimidad de un hombre que se protege de manera tan extrema y calculada!» (…) «A los ojos de la mayoría de sus contemporáneos, parecía orgulloso y jactancioso, y a veces lo era.» Aunque esas frases queden como un guante, en el caso de Camilo José Cela, son citas recogidas de *Valle-Inclán.* La fiebre del estilo, de Manuel Alberca y Cristóbal González (2002, p. 17) — y son solo dos de las innumerables posibilidades que se ofrecen allí. Desde luego, los aspectos comunes entre Cela y Valle en cuanto a su literatura y estilo, bastante conocidos, se extienden también a la figura contradictoria y la grosera máscara pública, creada para esconder un hombre bastante diferente. Es lo que resalta de la lectura de la biografía de Alberca & González:

> … altanero pero frágil, provocador y, al mismo tiempo, inseguro; (…) Es decir, junto a cada rasgo violento e irascible había también en él un hombre amable, amistoso y accesible, que Valle escondía de manera calculada y reservaba al ámbito privado. El resultado es necesariamente un retrato de caras múltiples y contradictorias. En público, colérico, ingenioso, maledicente, y en la intimidad, dulce, cariñoso y modesto. (2002, p. 16)

Leer por debajo de los gestos teatrales el ser complejo de Valle, es lo que plantean los autores, en el libro, es decir, iluminar su personalidad de modo más profundo en detrimento de las anécdotas e leyendas que cercan la figura del escritor. Para ello, es fundamental el esfuerzo por desvelar el límite entre lo acaecido y lo fabulado, o sea, hasta dónde llega el primero y comienza el segundo, pues la renuncia a eso solo contribuye para prolongar el mito y reforzarlo. Lo mismo en cuanto a Camilo José Cela, por todo lo que se ha comentado.

La lectura del espacio auto/biográfico de Camilo José Cela —inmenso y tal vez por ello todavía enigmático— puede ayudar en el ajuste de la imagen del hombre que escribía. «Un creador cuya personalidad y cualidades superan arrolladoramente sus defectos, a veces acusados» —según la que podría ser su mejor definición para Baltasar Porcel («Cela-1: león marino», *La Vanguardia*, 18/01/2012, p. 19)— merece el esfuerzo de la tarea que aún está pendiente. La correspondencia cruzada con quienes protagonizaron y compartieron la vida editorial y cultural en el siglo XX, que se sigue publicando en los últimos años, constituye un campo abierto a la investigación y a nuevos y distintos ángulos posibles en el intento de ajustar la imagen de Camilo José Cela.

En ese sentido, por ejemplo, también pueden contribuir de modo sorprendente, las setenta cartas de amor entre Cela y Charo Conde descubiertas por su hijo en 2003.[15] Aunque Camilo José Cela Conde haya afirmado recientemente que no pretende decir nada más sobre su padre —«Y lo que tenga que decir de mi padre, lo he dicho ya. No creo que añada nada más.»[16]—, los nuevos sucesos sobre la herencia de CJC, que abren la posibilidad de pu-

---

[15] «Las cartas son un testimonio delicadísimo, palpitante, angustioso a veces, magnífico siempre, de lo que sentía un aspirante a escritor por aquella a quien llamaba ya "mi mujer". Son cartas de amor, cartas de desespero ante la carrera de escritor que no terminaba de arrancar; cartas de derrota cuando el rebrote de la tuberculosis conduce a CJC al sanatorio; cartas de riquezas literarias y penurias económicas. Con Charo, omnipresente, al fondo». ABC.es, 13/07/2003.

[16] La cita es parte de una entrevista que me ha concedido Camilo José Cela Conde, en mayo de 2012, pocos días antes del resultado de la justicia sobre la herencia de su padre. (Inédita.)

blicación de las aludidas cartas, quizá, puedan también cambiar aquella determinación. Sobre las cartas, que deben arrojar más luces sobre la imagen deformada del escritor —y cuya publicación es un deseo manifiesto de Charo Conde—, su hijo comenta: «Lo más interesante es, sin embargo, la persona que aflora por debajo de las cuartillas. No tiene nada que ver con el Camilo José Cela tópico, y menos aún con el de sus últimos años». (ABC.es, 13/07/2003)

REFERENCIAS

ALBERCA, Manuel & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Valle Inclán*. La fiebre del estilo. Madrid: Espasa, 2002.

CABALLÉ, Anna. «La mayor creación literaria de Francisco Umbral es él mismo». *ABC*, 23/07/2004 Cultura) Acceso en 11/04/2012. http://www.abc.es/hemeroteca/historico-23-01-004/abc/Cultura/anna-caballe-la-mayor-creacion-literaria-de-francisco-umbral-es-el-mismo_234453.html#

CABALLÉ, Anna. *Narcisos de tinta*. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo XIX y XX). Málaga: Megazul, 1995.

CABALLÉ, Anna. *Francisco Umbral*. El frío de una vida. Madrid: Espasa, 2004.

CELA, Camilo José. *San Camilo, 1936*. Barcelona: Plaza & Janés, 1989.

CELA, Camilo José. *Memorias, entendimientos y voluntades*. 3. ed. Barcelona: Plaza & Janés/ Cambio16, 1993.

CELA, Camilo José. *La rosa*. Madrid: Destino, 1989.

CELA, Camilo José. *Correspondencia con el exilio*. Barcelona: Destino, 2009.

CELA, Camilo José. *Camilo José Cela / Antonio Vilanova*. Correspondencias. Barcelona, 2012.

CELA CONDE, Camilo José. *Cela, mi padre*. Madrid: Temas de Hoy, 2002.

CELA CONDE, Camilo José. «Camilo José Conde habla de Cela: Los ojos del vagabundo». *Diario del Aire*, 31 enero 2012. Disponible en http://www.diariodelaire.com/2012/01/cela-conde-los-ojos-del-vagabundo.html. Acceso en 25/05/2012.

DOSSE, François. *La apuesta biográfica*. Escribir una vida. Trad. Josep Aguado y Concha Miñana. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2007.

EL MUNDO. Francisco García Marquina, escritor y amigo del Premio Nobel, elabora un «Retrato» del autor de «La colmena». Madrid, 25 enero 2006.

GARCÍA YEBRA, Tomás. *Desmontando a Cela*. Madrid: Libertarias, 2002.

GIBSON, Ian. *Cela, el hombre que quiso ganar*. Madrid: Santillana, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*. Paris: Seuil, 1980.

MOLINA, Cesar Antonio. «Poeta». *La vanguardia*, Barcelona, 18 enero 2012.

PENA, Felipe. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PLA, Josep. «Carta de Mallorca. Visita a Camilo José Cela en Palma», Barcelona, *Destino*, n. 1012, 29/12/1956.

PORCEL, Baltasar. Cela-1: león marino. *La Vanguardia*, Barcelona, 18/01/2012.

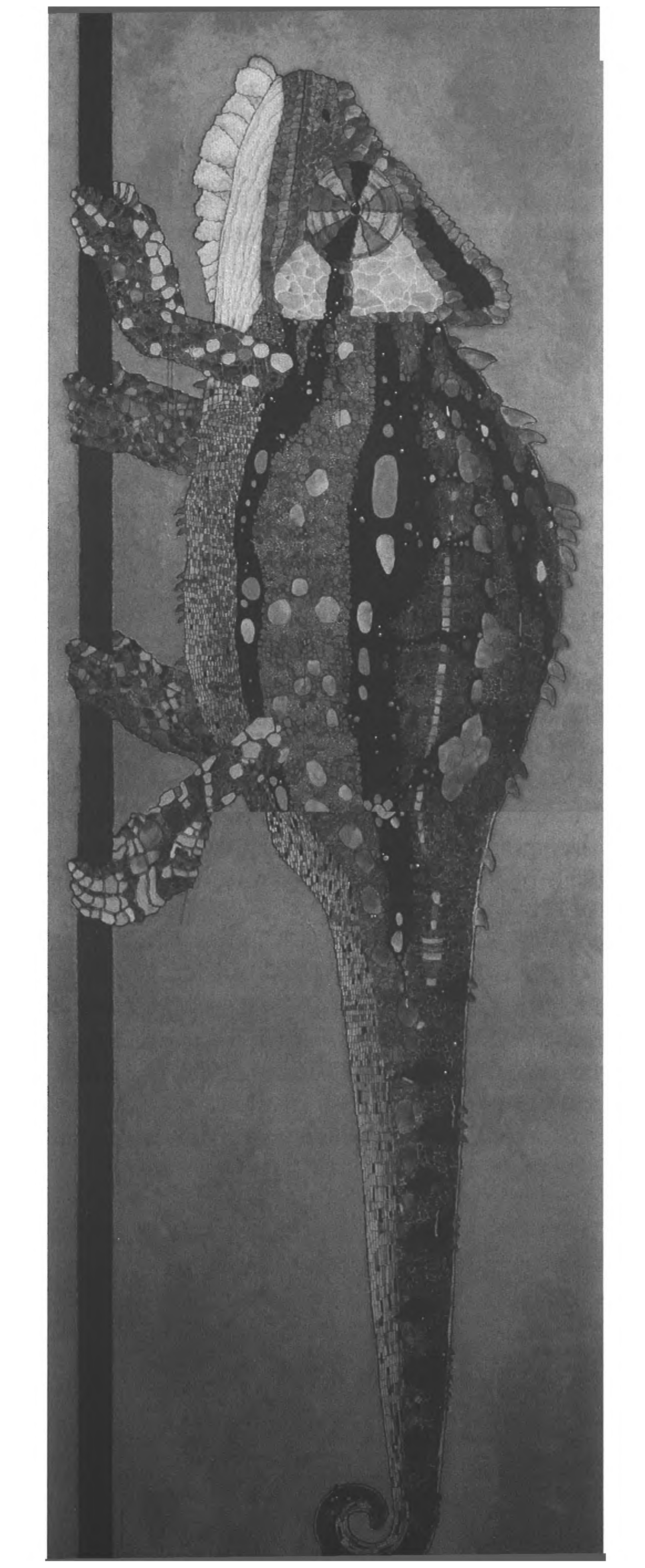
PORCEL, Baltasar & VILLALONGA, Llorenç. *Les passions ocultes*. Correspondència i vida. Epistolari complet (1957-1976). (Edició, pròleg i notes de Rosa Cabré) Barcelona: Edicions 62, 2011.

SANCHÉZ SALAS, Gaspar. *Cela*: el hombre a quién vi llorar. Barcelona: Carena, 2002.

SANCHÉZ SALAS, Gaspar. *Cela*: mi derecho a contar la verdad. Por su estrecho colaborador. Barcelona: Belacqva, 2004.

TUDELA, Mariano. *Cela*. Madrid: EPESA, 1970. (Grandes escritores contemporáneos)

UMBRAL, Francisco. *Cela*: un cadáver exquisito. Barcelona: Planeta, 2002.



Roberto Arlt, viajero: la novela de Europa

Blas Matamoro

Calendario

En general, Roberto Arlt fue un viajero módico. Si se contabilizan sus crónicas —por millares— la inmensa mayoría registran deambulajes por Buenos Aires. Según ocurre a los porteños, el llamado interior del país lo llamaba poco. Iba a Córdoba, a ver a su primera mujer porque era tuberculosa y debía tratarse en sanatorios de la sierra, aparte de que el matrimonio consistía en una peleona intermitencia. Recorrió el litoral argentino, Uruguay, un par de ciudades brasileñas, Santiago de Chile: fronteras patrias. Sólo hizo un viaje trasatlántico, uno de esos recorridos por el mar de los piratas que tanto encantaba a su lado rocambolesco. Se encaminó a Europa. En esto, como en tantas otras cosas, fue un argentino anómalo. Ni visitó París ni (re)conoció las tierras de sus padres. Se quedó en España y, otra vez, pisó la frontera, esta vez la que separa/une a Europa con África.

Lo fronterizo es decisivo en él, como en cualquier sujeto de país inmigratorio. Estando en Buenos Aires, registraba fronteras apenas perceptibles, siempre yendo de Occidente a Oriente, en busca de turcos, judíos sefarditas, árabes, armenios, sirios o libaneses. Zaguanes pringones y penumbrosos, humeantes de opio y con cierto relente a fritos mediterráneos, escenografías para la novela de la *vida puerca*. Él llevó siempre la frontera por dentro. Su padre era alemán y hablaba alemán, qué remedio; su madre era austrohúngara de Trieste y hablaba italiano. Roberto fue a la escuela sólo hasta el quinto grado, para aprender castellano, lengua que nunca terminó de dominar y que mezcló con soberbiosa alegría a los mestizajes coloquiales de las calles porteñas. Comprobó,

por enésima vez, que la literatura es más que la lengua aunque sea por ser menos que ella.

La Europa a la cual llegó es la interbélica, la que vive el armisticio que va de la primera parte de la guerra mundial a la segunda, de 1918 a 1939. Una Europa medio arruinada por los bombardeos y la Gran Depresión, bastante asustada por la revolución rusa, donde flota el fantasma de que la civilización conocida —algunos la llaman capitalista— está en demolición y debe liquidarse. Hay dos salidas, ambas dictatoriales: la bolchevique (Lenin es presidente de la URSS en 1923 y Stalin, mandamás a partir de 1928) y la amplia gama de los autoritarismos militares y los fascismos: Mussolini (1922), Primo de Rivera (1923), Polonia y Portugal (1926), las encubiertas dictaduras del rey Alejandro en Yugoeslavia (1929) y del canciller Dollfuss en Austria (1932), preludio de la insurrección socialista de 1934, contemporánea de la española en Asturias. En 1935 los italianos invaden Abisinia y Hitler, tras ser elegido canciller en 1933, lo hace con Renania en 1936. Es el año en que se establece la dictadura militar en Grecia, en Francia y España ganan las elecciones los Frentes Populares, se organiza el Eje Roma-Berlín y Rosevelt es elegido nuevamente presidente hasta merecer la distinción de dictador que le otorga Paul Valéry. Ciertamente, existe la Sociedad de las Naciones, fundada en 1920 a iniciativa de otro presidente americano, Wilson, pero de la cual no participa su país y que en 1925 apenas concita a 55 Estados.

La etapa arltiana de España coincide con la Segunda República, jaqueada constantemente por el golpe monárquico de Sanjurjo (1932), la sublevación anarquista (1933) y la citada socialista de 1934. Los monárquicos, tras verse con el Duce en Roma, firman allí mismo y ese año un pacto para derrocar al régimen republicano, cuando el general Franco, en la penumbra del ministerio de la Guerra, dirige la represión asturiana —5.000 muertos y 30.000 presos— que es el ensayo de la guerra civil. En mayo de 1935, el ministro Gil Robles lo hace jefe del Estado Mayor.

Desde entonces, con la formación del Frente Popular, el golpe de Estado sigue incrementándose y postergando, ya que, en caso de no imponerse en un par de días, las consecuencias serían imprevisibles, sin descartarse lo que luego efectivamente ocurrió. Con el triunfo del Frente en febrero de 1936, las derechas presionan

para obtener la ley marcial. El gobierno sólo impone el estado de alarma. Las izquierdas destituyen al presidente Alcalá Zamora y Martínez Barrio lo sustituye provisionalmente. Azaña, jefe de gobierno, manda a Franco a las Canarias.

En este momento, el gobierno de izquierdas se debilita y Azaña sólo cuenta con los republicanos, ya que los socialistas de Largo Caballero le retiran su apoyo. También fracasa la elección de Azaña como jefe de Estado y Prieto como primer ministro. Bandas de falangistas y cedistas provocan en las calles, se incendian iglesias y conventos. Finalmente, Calvo Sotelo es asesinado y el 13 de julio de 1936 Franco se decide por el golpe, que tiene lugar entre el 17 y el 18. Este doble calendario es el trasfondo de las aguafuertes que Arlt escribe desde Europa.

Para entonces lleva una intensa carrera como periodista. En 1927 es cronista policial en *Crítica*, un curioso vespertino conservador-liberal-populista que apoyará a los republicanos en la guerra civil española. En 1928, la editorial Haynes lo ficha como columnista diario en el matutino *El Mundo*. En él se publicarán las *Aguafuertes españolas*, en tanto las de Marruecos irán en los semanarios *Mundo Argentino* y *El Hogar* (revista donde ocupará espacio Jorge Luis Borges, que también fue colaborador de *Crítica*). El viaje empezó el 14 de febrero de 1935 (Buenos Aires-Cádiz) y terminó el 28 de abril de 1936 (Barcelona-Buenos Aires). La editora le aumentó la remuneración de 300 a 400 pesos. Arlt pensaba conocer no sólo España sino también Portugal, Marruecos y África (sic). Llevaba, aparte de su tarea de cronista, dos proyectos que no pudo cumplir: estrenar sus obras de teatro y conseguir capitales para una fábrica de medias «eternas», invento que parece más propio de alguno de sus siete locos y digno del autodidacta nutrido de revistas científicas en una biblioteca de barrio.

En caso de sintetizar, diría que el viaje europeo de Arlt puede constituir una fragmentaria novela montada sobre una tensión: la ciudad que pueblan los proletarios y los burgueses, vista por un escritor de izquierdas que participa desde 1932 en una Unión de Escritores Proletarios inspirada por los comunistas; y el mundo aldeano y rural, donde hay un pueblo que conserva tradiciones ancestrales. La historia dinámica y la mitología estática. Cuando está en una de estas porciones, Arlt siente nostalgia de la otra y en

ambas se gratifica con lo que ven sus ojos ávidos de imaginario asaltante: la pimpante modernidad y la primitiva y constante vejez arcaica. La literatura hace dialogar al ¿marxista? con el anarquista populista. Con ello, el escritor se convierte en uno de sus personajes. El 13 de noviembre de 1935 escribe: «(...) este conjunto de cosas modernas y antiguas simultáneamente (...) constituyen el conjunto más enloquecedor y simbólico de lo que es Europa.»

Códigos del viajero

Cuando sale de su lugar habitual, cualquiera lleva, al menos, dos códigos que lo sostienen en medio de la extrañeza, al verse privado de las gentes, los espacios, las cosas y las palabras cotidianos: la memoria del lugar abandonado y la sensación de estar en una frontera, entre el yo de costumbre y el mundo extraordinario. Arlt refuerza esa suerte de dialéctica porque es fronterizo y porteño.

En el Sacromonte granadino, laberinto de cuevas, se pregunta si está en Europa o en el Norte africano. Sólo se contesta cuando siente sed y cualquiera le alcanza un botijo con agua: la gente es la gente. Quizá su pregunta repita la figura de Baroja, uno de sus maestros, refiriéndose a Madrid: es la ciudad donde se llega más rápido de un bulevar de París a un aduar en el desierto sahariano. Vayamos al otro código.

En Bilbao ve a personajes propios de los barrios burgueses y patricios de Buenos Aires (¿acaso recordando la proliferación de apellidos vascos en la llamada vieja oligarquía argentina?). Junto a portales de mármol y cristal, con autos Austin en la calle y pérgolas y canchas de tenis en las terrazas, hay porteros de levita, mucamas de uniforme, institutrices inglesas que hablan en inglés, camareros de café con charreteras doradas sobre níveas chaquetas.

Igualmente, los barrios pobres: carbonerías con mínimas luces, ropa colgada en los balcones, mujeres traperas y remendonas, madres que amamantan, ropavejeros mugrientos, chicos abandonados que mendigan meriendas, todo sobre un fondo de palomares promiscuos y oscuros que parecen hormigueros o termiteras humanos, e iglesias negruzcas y ruinosas. En fin: un suburbio industrial dickensiano de familia porteña. La única diferencia con-

siste en que el obrero argentino, al salir del trabajo, se endominga, se viste de burgués, enmascara su pertenencia social y, en vez de deambular por callejones estrechos donde nunca es de día, pulula por calles anchas y llanas, coronadas de horizontes. La memoria que asimila o diferencia sigue funcionando.

En Tetuán, modernos cines y casas de pisos le recuerdan a Rosario de Santa Fe y el Retiro porteño. Madrid, con sus calles populosas, se parece a Buenos Aires, siendo la octava parte de ella y esto se debe a que sus vías son más estrechas y hay más mujeres que salen a trabajar, notándose su abundancia callejera. En cambio, en la capital como en la Mancha, la ropa está seca y limpia todo el día, a diferencia de Buenos Aires donde, como en Galicia, la humedad ensucia el indumento y huele más fuertemente. Lo que une a los cafés madrileños y porteños es la fauna enigmática del desocupado que nadie sabe de qué sobrevive y que se pasa las horas muertas en esos locales. Arlt acuña una palabra para nombrar a esa gente: la *atorrancia*, que proviene de atorrante, gamberro, con lo cual podría también traducirse por *gamberrancia*, que la mejora porque involucra la errancia, el vagabundeo, el no lugar permanente que se disimula en la mesa del café.

En general, la mirada arltiana se sorprende al comprobar la antigüedad de las cosas. Títulos y blasones en las fachadas de las casas señalan que aquí hubo una verdadera aristocracia. Al fechar los objetos, se comprueba su duración, su solidez frente a la sensación de fragilidad que tiene lo recién hecho. A veces, el viajero se mete en un cine —una de las drogas favoritas del escritor— para volver a ver unos rascacielos neoyorkinos acechados por los *gangsters* y acabar preguntándose si pertenecen al mismo planeta.

Un rasgo notable es la revisión que Arlt hace de los tópicos frecuentes que el argentino emite respecto al inmigrante, como si rechazara a sus ancestros sin saberse bien desde qué punto de vista. Le ocurre sobre todo en Galicia. El humor, el sainete, la literatura y el cine, insisten en la caricatura del «gallego bruto». Se enciende, entonces, el elogio opuesto: el gallego es laborioso porque todo lo labra en piedra, rehusando la facilidad de la madera, que tanto abunda en su tierra boscosa. Así sus aldeas se alegran, piedra entre verdor. Cuando no trabaja la tierra ni la piedra, el gallego se lanza al mar y se encuentra con América.

Como síntesis de las dos memorias cabe indicar lo que podría llamarse la mirada estetizada del viajero que, a la vez que viaja por el mundo, lo hace por su propio mundo de referencias artísticas, las que le permiten cuajar impresiones en palabras. El mundo puerco se torna hermoso al volverse letra. Y así: el escollo de Gastelugach en Euzkadi evoca la *Isla del Tesoro* y aguarda la llegada de unos bucaneros; su paisaje es o parece el de una novela de Walter Scott; el Marruecos típico es el de la película de Von Sternberg que sirvió para presentar a Marlene Dietrich en Hollywood; bajando de la Alhambra halla un paisaje de ballet y canturrea *El amor brujo* de Falla que da nombre a una de sus novelas; a su vez desdeña el granadismo de Washington Irving a quien dedica un juicio indudablemente borgiano («Pertenece a ese género literario que es conveniente no ignorar pero que hay que apresurarse a olvidar»); el rumor del agua en el Bosque del Tapiz hace pensar en Ravel y en Debussy. Y suma y sigue con esta conclusión de pesimismo que no invoca a Schopenhauer sino a un escritor de folletines: «Ya no me asombro de nada. Creo en las novelas de Ponson du Terrail; creo en el disparate; creo en el absurdo.»

Las dos Españas

Arlt percibe a su manera y examinando algunos espacios españoles, una dualidad de Españas que ya esbocé. Admite su carácter coral y se deleita con él hasta advertir que el coro va a actuar en una tragedia. Vayamos por partes.

En el País Vasco, la ciudad y el vasco urbano —ese vasco que Baroja consideraba elocuente, cosmopolita y nada vasco, y cuyo negro ejemplo era, para él, Unamuno— se ejemplifican con Bilbao, «ávida democracia de comerciantes», junto a la cual las ciudades asturianas, gallegas y cántabras resultan ser meras «parroquias». Ya marqué sus válidas reminiscencias porteñas/bilbaínas. Ante ellas eclosiona la admiración arltiana —sin duda, alimentada por las películas mudas soviéticas y del expresionismo alemán— por el titánico espectáculo de los astilleros, las fundiciones y las fábricas de explosivos y de armas (las de Éibar, cerradas en prevención de lo que se estaba viniendo). Aunque decaídas en la década 1925-1935, las coladas de arrabio y los chorros de acero recién fundido

tienen una grandeza infernal. El metal caliente parece oro y suena como la música epónima del ruso Mosolov.

La otra Euzkadi es la de los vascos «esenciales», cuya cifra personal es su compañero de travesía oceánica, el boxeador Paulino Uzcudun, "la bestia apocalíptica con su falsa sonrisa de orangután». Curiosamente, este observador atento de la variedad humana, sin muertos en el armario, elogia la belleza varonil de los vascos: «Soberbiamente hermosos, son posiblemente los más recios ejemplares de hombres que embellecen la carcomida Europa. La frente continuando la recta de la nariz compone en ellos un perfil largo y helénico que casi resulta femenino en el tremendo cuerpo recto y hombruno».

Estos montañeses se divierten con violencia, tajando troncos y rocas, jugando a pelearse y bailando como gimnastas. Tal vez sea cierta la fantasía mitográfica de Sabino Arana, que los hace descendientes de la desaparecida Atlántida. Las muchachas danzan en el frontón como frenéticas bacantes griegas, agitadas por el Demonio que hace muecas flotando sobre una multitud católica. Escoltadas por los hacheros, tienen una suerte de sencilla inocencia arcádica. Se les mezclan las brujas, los brujos y los desembrujadores. En las tabernas, los varones se emborrachan midiendo su virilidad y los sobrios son considerados afeminados. A su vez, las mujeres van allí a recoger a sus ebrios consortes.

Arlt observa la curiosa religiosidad de estas gentes que, en los pueblos, reza a todas horas: antes y después de comer, al ocaso, en la noche, durante la siesta. Hay en su plegaria un anhelo de volver a la Edad Media, cuando la salvación era infalible. Y al paganismo anterior se añade el catolicismo: «Tan entrelazadas la muerte, la religión y la vida que, desde que nace un ser, la iglesia lo prepara para morir» observa el 29 de diciembre de 1935. En las lápidas de las tumbas se juntan frecuentemente las inscripciones piadosas católicas con invocaciones a las ninfas y a los Dioses Manes. Reminiscencias paganas hay en los hechizos gallegos y vascos: fantasmas, dríadas y hadas en un mismo tejido de ensalmos de arcaicas religiones de la vegetación y la vida huidiza que se replica y desaparece para reaparecer y repetir sus ciclos anuales. Cultos agrarios vuelven en las fiestas populares con abundancia de ramajes y flores.

La casa vasca, por su parte, señorial y aislada, difiere del apiñado caserío gallego. Los interiores son adustos, sobrios, limpios y sencillos. En ellos, los capitanes de navío retirados, barojianos una vez más, evocan desde los puertos los mares lejanos y las tierras exóticas de otros puertos. El vasco, rural o navegante, nada tiene que ver con el de las ciudades y las industrias, realidades actuales. Lo otro es fuerte, acendrdo y vagamente antiguo.

El desconcierto del porteño izquierdista estalla ante el espectáculo del nacionalismo vasco. Asiste a un mitin del PNV donde habla José Antonio Aguirre: «Una idea integral y completa que empieza proclamando el derecho de Dios sobre todos los corazones de la tierra y termina reclamando la libertad de la patria para hacerla digna de un pueblo noble». En la campaña electoral de febrero de 1936 el lema es: «Por la civilización cristiana, la libertad patria y la justicia social». Hay en ello un retrato histórico, el de un pueblo que otorgó la hidalguía igualitaria —ideal contradictorio, si los hay— a todos los suyos por medio de los fueros que habían dado soberanía nacional y democrática a su Edad Media. Desde luego, en Baracaldo, lugar de fundiciones, la presencia de proletarios españoles, carentes de hidalguía, merece la denominación nacionalista de ser «el cáncer de Vizcaya».

La guerra carlista contada por un *bertsolari* consiste en la lucha de un pueblo por sus fueros, las «leyes viejas», mientras sus dirigentes lo hacen por un pleito dinástico que el pueblo no entiende. Finalmente, se perdió por la traición de sus generales. Por ello, desde 1914 los hablantes de euzkera empezaron a usar cruces gamadas como las de los nazis. Discurren sobre su raza y su lengua, se refieren a sus presos políticos, sostienen que los obreros vascos son nacionalistas y no socialistas. Vascos y españoles bailan separados, en distintas plazas de un mismo pueblos. Las castas señoras vascas miran mal a las muchachas de España, entregadas a la lascivia de los tangos argentinos. Los vascos, decentes y confiados, en cualquier negocio y con cualquier forastero desconocido, se afirman en su honestidad. Manuel de Irujo compara al PNV con el Arca de Noé. Un lector de hoy encuentra unas lacerantes actualidades. Los nacionalismos, devotos de las esencias, carecen de historia.

En Portugalete, los rudos campesinos lloran al escuchar a Aguirre. Se gritan vivas a la religión y mueras al fascismo, se ensalzan

la honestidad cristiana, al Papa y al pueblo etíope, masacrado por los imperialistas italianos. Arlt duda: ¿estamos en la Luna? y concluye: «Esta raza, enigma de la antropología.»

En Galicia hay similar dualidad. Al revés que en Andalucía, las ciudades son silenciosas hasta la imponencia y en las playas se mezclan las clases sociales. No hay niños que limosnean y las gentes recuerdan a sus familiares en la Argentina, conocen nombres de lugares y negocios de ultramar.

La Coruña es portuaria y moderna. Abundan los cines y las muchachas salen solas o en compañía de unas amigas. Fuman en público y vuelven tarde a casa. Lo que en Cádiz resulta extravagante —una inglesa fumando— aquí es normal. Los preparativos de la guerra civil parecen cosa de los diarios madrileños. Es corriente que los hombres, bronceados por el sol como las mujeres, anden en mangas de camisa o con ropa deportiva. En Pontevedra, Arlt cree ver a la chica más bella del mundo: blanca, de labios sonrosados, pestañas umbrosas, porte altivo y a la vez púdico, mirada de grave perfección.

En general, la gente tiene un aire serio y taciturno, de pueblo antiguo. Sonríe a menudo pero este gesto resulta anacrónico por ser moderno. En las iglesias hay escasa gente, casi todo el público es de ancianas. Las fiestas religiosas son callejeras y parecen francachelas. Los espacios están limpios, sin basura meridional. Se ve poca afición al alcohol. En los cafés suenan orquestinas. No se fuma en los cines ni en los teatros, donde la gente guarda un respetuoso silencio. En Compostela, en cambio, piedra vieja y ausencia de árboles, reina un clima medieval. Los habitantes muestran un aire fantasmático y las voces suenan extemporáneas.

En el campo gallego le llama la atención que la mayoría del trabajo lo hagan mujeres cuyos maridos están en América. Las hay viejas pero también las jóvenes se ven avejentadas por su labor. La escasez de varones se ve compensada por el culto a la piedra, al dios guerrero, al peleador limpio y bárbaro. Ambivalencia, disonancias del coro español. En todo caso, el viajero quiere compartir los trabajos lugareños y ha salido a pescar sardinas con los andaluces y a cazar pulpos con los gallegos. Si los vaivenes del mar lo marean, disimula y no pide asistencia. De última, él es porteño.

Los contrastes se acentúan en Andalucía. En Cádiz, en contra de lo esperado, no halla color local. No es para menos: de sus 80.000 habitantes, 16.000 están desocupados. Las ropas, uniformemente azules y remendadas, las gorras y las alpargatas como único calzado, despiden un aire de pobre dignidad, de uniforme pertenencia popular. Sin embargo, los gaditanos cantan con alegría «picaresca, burlona, que inútilmente trata de convertirse en tristeza». Vigilados de cerca por parejas o tríos de guardias civiles, parecen, a la vez, como el cante jondo, «patéticos y regocijados».

Cuando sale con los pescadores de Barbate, se exalta: «Sólo otros hombres trabajan más ferozmente arriesgados que éstos: los mineros. Pero mineros, campesinos y pescadores son la gloria proletaria de España, la violencia inextinguible que no puede ahogar el homicida fusil de la Guardia Civil». En estas tierras, a diferencia de Euzkadi y Galicia, el debate se oye obsesivamente en las fondas, los cafés, los casinos: la crisis agraria, que mezcla las voces de los propietarios y los peones.

En Sevilla le toca la Semana Santa. La saeta invierte el humor gaditano: es la tristeza alegre. Repite las palabras de Manuel Gómez Fernández, un jurista canónico: «El católico español es apasionado por la liturgia e ignorante del dogma». Hay una mezcla fronteriza que fascina al escritor: la babélica mixtura del turista europeo, de piel blanca y hablas foráneas, con el lujo asiático de los pasos y el trasfondo ya norteafricano. ¿Será la famosa frontera española, el confín de Europa?

Más se acentúa el interrogante en Granada. La Alhambra no lo impresiona demasiado: un arco de herradura repetido y los alvéolos de yeso en unos techos difíciles de observar. «El Patio de los Arrayanes cuenta con una piscina infinitamente menos interesante que la del club Gimnasia y Esgrima». Lee folletos y librillos para turistas: una literatura abstracta, un montón de adjetivos que ni siquiera interesan a los especialistas. Y abunda: «Hay artistas que sufren vahídos frente a esta obra de arte. D´Annunzio se quiso desmayar cuando vio un garrafón árabe, infinitamente menos interesante que cualquiera de los que hoy se cuecen en Tetuán».

En fin, que lo hermoso es el Generalife, con sus chorros de agua simétricos al chorro de verdura de los cipreses. Lo demás es «repulsivo, alfeñicado, afeminado, estilizado, decaden-

te» (podría haber dicho, simplemente: nazarita). Y hermosa es también la casa española, con las fachadas lisas y encaladas de las ciudades andaluzas, sencillas, donde vive la gente que trabaja. Los interiores de la Alhambra son primorosos estuches de la indolencia. Comparada con la catedral gótica, donde cabe toda la población de la urbe porque es como una ciudad de piedra, ejemplifican una arquitectura de la comunidad, la diferencia entre el individualismo aristocrático del Islam y lo social del cristianismo.

Tampoco le gusta la Granada turística, con sus falsos gitanos que bailan en el Sacromonte, ni la cursi de Antonia Mercé, carente de la autenticidad salvaje y brutal del verdadero pueblo. Arlt, novelero impenitente, prefiere que los gitanos vuelvan a empuñar el trabuco en la Sierra Morena y se dejen de mendigar a los turistas. El romance lo ha vencido, no los gitanos ni las gitanas —a las que observa con ojo avizor— que se ganan la vida como buenamente pueden.

África

Por fin, el viajero llega a ese Oriente que ha conocido y que lo ha subyugado en las novelas de aventuras y los chiringuitos turquescos de Buenos Aires. «África, que por momentos nos seduce con su color y en otros emana de su carnaza una bestialidad tan repulsiva que aterroriza». En ella, los niños trabajan desde los seis años en fábricas de chilabas donde contraen tuberculosis y enfermedades deformantes. Son mandaderos, repartidores, talabarteros. También trabajan las mujeres, mientras los hombres huelgan y conversan. En Tánger lo asedian chicos mendigos, vendedores de baratijas, tocadores de flauta y guías de turismo que protegen a los carapálidas en sus laberínticas incursiones por las medinas y las casbas. Asiste a una boda, donde la novia comparece encerrada en una suerte de cesta con cortinas de seda, con el rostro velado. Se ha de casar con un hombre que nunca le ha visto la cara, la que tampoco verán jamás sus amigos. Va de la mezquita a su casa donde su noche nupcial empezará entre las brutales y violadoras manos de las matronas. Es el sacrificio de la doncella.

Las moras rabian de envidia ante la libertad de las europeas y si las dejan concurrir a una escuela franco-árabe demuestran una enorme facilidad para aprender todos los vicios de Occidente. Las que trabajan pueden llegar a ser animales de carga, llevando bolsas de leña y carbón durante días enteros. Arlt las mira con atención. No puede negar que le gustan: le sonríen, lo rechazan y huyen como animalitos. En Tetuán se pierde y el paisaje se le vuelve lunar. Hay gentes embozadas que no lo miran ni le hablan. No sabe cómo salir de la medina y el viaje se convierte en una pesadilla, en una de las muy arltianas pesadillas de su literatura. Está en una «catacumba celestial.»

No obstante siente el peligro, tan europeo, de ser hechizado, de no poder volver a su mundo, a un mundo que acaso acepta por primera vez como suyo, el que ha dejado atrás en Andalucía. Es el amor de lo inmóvil, de lo premoderno, el de las novelas de Pierre Loti. Finalmente, aunque se sienta incómodo dentro de su atavío moresco, se encuentra halagado en una de esas casas que define, eufemístico, como «de las muchachas alegres.»

No deja de ser curiosa la página que dedica a *Las mil y una noches*, libro que no sabemos hasta qué punto conoce. Al revés que Homero, las sagas de Islandia o los Nibelungos, que narran esforzadas hazañas y trabajos infinitos, el libro árabe cuenta cómo un personaje inmóvil sale de su casa volando en una alfombra mágica para meterse en otra casa y recuperar su inmovilidad. Evoca al estático mercader marroquí, que trabaja sentado como el artesano, el notario o el maestro coránico. Su inercia es compensada por su fantasía. Alí Babá abre la puerta de su caverna con un ensalmo, allí donde un héroe europeo libraría un combate. El mercader árabe compra una alfombra mágica en vez de inventar un vehículo. Es hora de volver a Europa, sin dudar ya de la europeidad de España.

Viñetas de Madrid

En el Madrid de 1936 no hay campo ni bucolismo ni ancestralidad pero sí una suerte de burbuja castiza, la más cercana a las noticias tópicas matritenses que llegan a Buenos Aires y que Arlt conoce a través de la literatura. Por eso se complace en recorrerla. Es el Madrid que se despierta con las mujeres que recogen la basu-

ra nocturna y los tostaderos de café en las aceras, que la perfuman de trópico aun en pleno invierno castellano. Las señoras salen a la compra y se mezclan con las prostitutas que vuelven de sus tareas y entran en sus casas. Las calles se pueblan de vendedores: turroneros, castañeros, ofertantes de loterías, marcos de cuadros o paraguas, trufados por esos misteriosos personajes —también de novelería arltiana— que se embozan en sus capas. De las tabernas salen los curas que van a oficiar temprano. En tanto capital, Madrid es bulliciosa pero sus plazuelas tienen un aire remansado, íntimo, provinciano.

Apenas hay fábricas ni obreros en la villa y corte. En cambio, 100.000 empleados públicos. Trabajan de diez a catorce y el resto del día pueblan los cafés, los teatros, las callejas, los cines, los mentideros. Gozan de puestos seguros, ganados por oposición, sueldos de por vida y jubilación a los cincuenta o sesenta años. Tienen, por así decirlo, el café asegurado. Conforman el jocundo Madrid, la ciudad alegre y confiada. Los cafés son su emblema. Arlt los recorre: Acuarium, Granja del Henar, Lido, Negresco, El Cocodrilo, Zahara (este último es el único que subsiste, aunque irreconocible), las tertulias literarias de Ramón Gómez de la Serna —futuro vecino porteño— y Pedro de Répide, un madrileñista erudito. Las mesas son fijas de clientes fijos, como si se tratase de propiedades inmobiliarias. Se forman grupos con un orador y su platea. Los bolsillos esconden manuscritos de inéditas comedias. Hay cafés céntricos y asimismo en los barrios: Moncloa, Lavapiés, Cuatro Caminos. Las mujeres concurren a todos libremente, sin necesitar que las controle un *carabina.* Junto a las jóvenes, las viejas; junto a las damas, las busconas; la empleada de correos codeándose con la actriz conocida y la principianta desconocida.

La Gran Vía erige sus rascacielos. Arlt ve con frecuencia casas de vecinos con siete pisos, que me figuro mal contados, pero la observación de fachada y trastienda es correcta porque detrás de estas alturas permanecen las callejuelas antiguas iluminadas por la noche con un efecto escenográfico que recuerda a los electricistas de Hollywood.

De pronto, en las aguafuertes madrileñas estalla la burbuja castiza. Se anuncia la guerra civil.

Ruido de sables

El 14 de enero de 1936 el cronista comenta la convocatoria de elecciones generales. El gobierno de Portela Valladares ha perdido la confianza del presidente de la República y se impone la disolución de las cortes. La prensa de la derecha rehúye constituir un centro pues dividiría el parlamento en tercios y lo paralizaría. Sólo quedan ella y la izquierda, ésta con sus propuestas de socializar la tierra y la industria, disolver la Guardia Civil y el Cuerpo de Asalto. Es un programa de máximos, que incluye amnistía y readmisión para los despedidos por participar en los movimientos revolucionarios, indemnizaciones pertinentes, procesos a los militares y policías represores. Además: aumentos de salarios y rebajas de impuestos y tasas. Arlt es optimista y ve al Frente Popular como un todo sin fisuras, base del triunfo de las masas: seis millones de votos.

En febrero ganan las izquierdas, hecho que nadie sabe explicar. Con su dirigencia en la cárcel, curas y fuerzas públicas en contra, cuarenta milllones de pesetas en propaganda de la CEDA, lo previsible era una victoria de estas derechas. Los ganadores salen a la calle, hay manifestaciones, tiroteos y muertos. El gobierno decreta el estado de prevención y la censura de la prensa. Se pide, abiertamente, el golpe de Estado para evitar la sovietización de España. Se advierten fugas: gentes, enseres, dinero. La noche del 29 de febrero, las luces encendidas en las ventanas de las pensiones señalan una discusión general. En los barrios burgueses domina la desolación. Las calles están vacías, salvo a la entrada de los palacios, donde se ve a los sirvientes cargando maletas y baúles. En Cuatro Caminos, barrio obrero, hay desfiles con el puño en alto. Los curas se visten de civil y las monjas se refugian en casas amigas. Iglesias y conventos se vacían, en previsión de incendios y asaltos. Efectivamente, ocurren en Barcelona, en marzo, cuando Azaña llega a jefe del gobierno. Su discurso es institucional: la izquierda respeta la Constitución y la hará cumplir, sin activar las milicias obreras. Alcalá Zamora seguirá como presidente. Luego se asistirá a su destitución.

Arlt juzga a Azaña como un jurista ponderado y académico. Se manifiesta contra las dictaduras como ignorando que existen el comunismo y el fascismo, en lucha a lo largo de toda Europa.

Al mismo tiempo, Largo Caballero da un mitin en la plaza de toros de las Ventas donde sostiene que las actuales autoridades de España son sólo unas circunstanciales aliadas del proletariado revolucionario. Las milicias rojas recaudan dinero para bombas y pistolas. Luego desfilan militarmente. Republicanos, socialistas y comunistas se han separado y las elecciones municipales se postergan. La posición de Azaña, sigue el viajero, es razonable pero no responde a la realidad española. Se enfrentan dos poderosas minorías ante las cuales resulta imposible conformar una mayoría de centro que agrupe a partes de las derechas y de las izquierdas.

Los domingos, la gente sale a la calle y abarrota cafés, cines y teatros. Hay necesidad de estar juntos, acaso de prepararse para la lucha. Posiblemente sean las últimas fiestas antes de lo peor. El decreto de amnistía ha sido inútil pues al publicarse, los presos estaban fuera de las cárceles.

El 20 de marzo, Arlt ya advierte que ha llegado el momento prerrevolucionario. Hay atentados de las derechas contra Largo Caballero, Jiménez de Asúa y Eduardo Ortega y Gasset. El juez Manuel Pedregal es asesinado. Ocurren desórdenes y matonaje continuos, especialmente en el desfile del 14 de abril. En la cámara, Gil Robles y Calvo Sotelo llaman abiertamente al golpe, argumentando que el gobierno es incapaz de aplicar la ley y mantener el orden. Arlt recuerda su viaje a Oviedo entre el 5 y el 13 de noviembre de 1935, cuando vio las ruinas de la ciudad, víctima de los bombardeos de unos y los sabotajes de otros, así como de su veloz reconstrucción, obra de los mineros locales.

Llega la huelga general y Largo Caballero rompe claramente con el PSOE. El viajero sigue atento a los discursos de Azaña, su exquisita elegancia intelectual rayana en la frivolidad: ansía una República sin derechas y sin izquierdas revolucionarias. Es evidente que, al fondo, hay una clase obrera que quiere hacer su revolución. Frente a ella, la reforma agraria azañista tardaría diez años en cumplirse, resultando totalmente ineficaz. Quizá lo que no vio Arlt fue que la revolución proletaria que comentaba no tenía un solo modelo, sino varios e incompatibles.

Poco antes de la sublevación franquista, en junio de 1936, Arlt, ya en la Argentina, concedió entrevistas y redactó algunos artículos acerca de los acontecimientos. «Yo llamaría al paisaje español, el

paisaje del miedo (...) del apasionamiento hostil» (30 de junio de 1936). Producido el *putsch*, el 30 de julio, compara a Azaña con Kerensky, que se apoyó en los bolcheviques para derrotar al general zarista Kornilov y luego fue depuesto por los mismos bolcheviques. Su Kornilov es Franco, cuyo alzamiento ha fracasado y abierto la guerra civil. Arlt prevé que una revolución comunista barrerá España como pasó en la Rusia de 1917. El pueblo guerrillero que derrotó a Napoleón sabrá también derrotar a Franco, aunque quizá pueda ocurrir lo contrario, lo del espartaquismo en Alemania. Lo demás es sabido. La serie de las aguafuertes ha terminado.

España y los españoles

Mirta, la hija del escritor, recuerda que su padre, al volver de España, por decirlo de alguna manera, se había españolizado. Tomaba chocolate espeso con churros, a la madrileña, y escuchaba con frecuencia los discos de Conchita Badía, la soprano catalana que se instaló en la Argentina durante la guerra civil y estimuló a los jóvenes músicos a componer canciones de cámara. También recorrían la casa los nocturnos de Falla y las obras de inspiración ibérica de Ravel y Debussy. Hasta alquiló un piano y se dedicó a estudiarlo, acaso para emular a Ricardo Viñes, también entonces vecino de Buenos Aires.

Es evidente una secuela sentimental y sensitiva de España en Arlt: sabores y músicas. Pero también, al hilo de los apuntes veloces y sometidos a la impresión instantánea, ciertos momentos de meditación acerca del país. Sin duda, la guerra civil avivó en él la imagen de una España dual, ambivalente, contradictoria que, a falta de política eficaz, tomó las armas para resolver el conflicto en un duelo a muerte.

Las dos Españas ya han sido esbozadas. Acabó triunfando la que proclamaba el arcaico esplendor de la raza guerrera y católica, encarnada en un caudillo providente: la síntesis de la cruz y la espada. Arlt había recogido opiniones sobre el tema: Joaquín Costa, Luis Jiménez de Asúa, Ortega y Gasset y su teoría de la invertebración, aplicable asimismo a Hispanoamérica: el individualismo tribal, el no contar con el otro, el no admitir la diferencia. Arlt veía personalizada en un individuo la irresoluble dualidad: Miguel de

Unamuno, capaz de sostener de día una opinión y, de noche y con el mismo ardor de convicción, la contraria, sin hallar conciliación alguna entre ellas.

Por ideología, el cronista viajero es partidario de la España ciudadana, modernizadora y abierta al mundo: la portuaria. Pero no deja de experimentar la seducción de la otra. A menudo se hechiza ante monumentos, paisajes y rincones donde el tiempo ha sido congelado y asegura su propia inmortalidad: el jardín del Retiro, el Barrio de las Letras, el Escorial, las viejas ciudades gallegas, las catedrales, las aldeas vascas o asturianas. Su página sobre la Alcazaba granadina es, en ese sentido, una obrita maestra. En términos de humanidad inmediata, le ocurre entre los gitanos. Empieza observándolos con reticencia y desconfianza, según he recordado, pero termina encantándose, justamente, porque los ve exagerados, vehementes, gesticulantes e ignorantes de la sensatez y el término medio: trágicos. Una clave para España en general, si se quiere.

Generalizando y aceptando que se pueda hablar de un prototipo social masivo y dominante, el viajero ve a los españoles limpios, espontáneos, cabales, sanos de una salud violenta y agradable (Ortega llegó a juzgarla indecente). «A un leñador se lo puede convertir en un atleta; a un jorobado, imposible». Escolio: los españoles son leñadores. Trágicos, con el hacha en el puño, de una sola pieza, como exige la entereza del personaje en la tragedia.

Ahora bien. La concepción española de la vida es simétrica y propende a la fijeza, la inmovilidad. La fuerza de la pasión, el hecho de que tanto mujeres como varones sean capaces de llevar la mochila del pacífico caminante como el fusil del belicoso miliciano, impide el simulacro pero asimismo la psicología. Ello explica que en España no haya grandes novelistas. Son inimagiables un Dostoievski, un Flaubert, un Meredith españoles. Los narradores de España son verídicos y a Roberto Arlt lo aburren y lo revientan (sic). Hace la lista, bastante nutrida, pero observo una ausencia y es la del escritor español cuyas marcas más abundan en su literatura: Pío Baroja. El argentino lo ha indultado. Los dos amaron el espectáculo de la vida puerca, los dos leyeron con fruición folletines y novelas de aventuras, a los dos les entusiasmó vagar por los aledaños urbanos y los viejos caminos, los dos tuvieron el talento de saber seleccionar los datos descriptivos económicos y

esenciales, los dos se declararon anarquistas, ateos y admiradores de los místicos, los dos aunaron crueldad y compasión, los dos defendieron la escritura desprolija frente a la cuidadosa redacción de los Borges y los Valle-Inclán.

Arlt, escritor, no cuenta haber encontrado a ningún colega, con la muy curiosa excepción de Jacinto Grau, al que dedica dos cuidadas aguafuertes. Grau también se exiló en la Argentina, donde acabó sus días en 1958. Quizás Arlt lo fue a ver porque era autor de teatro y le podría ayudar con algún estreno madrileño. Se equivocó. Grau, escritor culterano y refinado, era un maldito de los escenarios, no obstante haber escrito algunos textos más que atendibles como *El señor de Pigmalión*, *El hijo pródigo* y *El conde Alarcos.* No tuvo predicamento ni en su época ni tampoco en el posfranquismo, cuando fueron recuperados tantos nombres inferiores a él.

Algo unía al sibarita don Jacinto y al frugal don Roberto. No perdían de vista a ninguna rubia. Y se creyeron, ambos, cumbres de las letras pertinentes, la vieja y pétrea España, la joven y fofa Argentina. Arlt escribió a su hermana Lila, en carta sin fechar: «Soy el mejor escritor de mi generación y el más desgraciado. Quizá por eso seré el mejor escritor». Baste la cita para justificar el único encuentro letrado del viajero en la España de esas vísperas que acabarían juntándolos tras el Atlántico ©.

BIBLIOGRAFIA

Roberto Arlt: *Aguafuertes españolas*. Presentación por Mirta Arlt. Fabril Editora, Buenos Aires, 1971

—: *Aguafuertes gallegas*. Edición y prólogo de Rodolfo Alonso. Ediciones do Castro, Coruña, 1997

—: *Aguafuertes vascas*. Prólogo, compilación y notas de Sylvia Saítta. Simurg, Buenos Aires, 2005

—: *Aguafuertes madrileñas. Presagio de una guerra civil*. Prólogo, compilación y notas de Sylvia Saítta. Losada, Buenos Aires, 1999

—: *Nuevas aguafuertes*. Losada, Buenos Aires, 1975

Omar Borré: *Roberto Arlt. Su vida y su obra*. Planeta, Buenos Aires, 1999

—: *Arlt y la crítica (1926-1990).* América Libre, Buenos Aires, 1996.

Orden y temblor en la escritura de Jordi Doce

Tomás Sánchez Santiago

¿Cómo hacerse cargo de una escritura viva y en marcha, creciendo siempre hacia el temblor, un último temblor contra sí misma? ¿Cómo parar en el aire la escritura, directamente filtrada de la vida, de Jordi Doce? Detenerla en el aire, sopesarla y dejarla marcada para colonizarla críticamente deja cierta temeridad aún irresuelta: la temeridad que asiste a quien está en ese mismo paño y no acaba de asegurarse de saber desvelar bien el dibujo en el tapiz general, ya tan valioso, del escritor. Procuraré, entonces, hablar como lo que soy: un lector frecuente y convencido de Jordi Doce, de todo cuanto de él va cayendo en mis manos desde hace ya bastante tiempo, cuando ambos nos quisimos conocer en León en torno a una inevitable conversación amistosa sobre entretelas de poesía.

Este será, pues, el relato de una experiencia lectora, ahora laminada por la necesidad de un orden mental y de un orden verbal que acierte a exponerla. Mi lectura se ha ido esclareciendo a través de los años, a medida que nuevas piezas —poemas, ensayos, traducciones, diarios, prólogos... al margen de ese otro coto privado de conversaciones vivas— han ido aclarando lo dicho de antes por el poeta, como si él entregara su escritura en cargas parciales que van ajustando una visión del mundo que llega en jirones volados pero que contiene, cada vez, una totalidad. Como dice el propio poeta en el incisivo estudio que precede a *Lost City* (me resulta chocante llamar simplemente «prólogos» a estos textos nada epidérmicos de Jordi Doce), «*cada fragmento* [de escritura] parece replicar a escala reducida el comportamiento y la naturaleza de la totalidad». Trataremos aquí de sobrevolar por algunos fundamen-

tos de esta convincente escritura, en mi opinión una de las más fiables para seguir comprobando cómo la palabra poética puede aguantar en el aire, tal una bombilla temblorosa, en medio del ruido y la espuma siniestra del mundo, de este mundo.

—I—

Cualquiera que haya entrado en el espacio poético de Jordi Doce (Gijón, 1967) habrá comprobado sin esfuerzo una doble correlación que actúa ya como factor seguro de filiación: de una parte, una despejada correspondencia entre su propia poesía y la de autores ingleses que han nutrido preferentemente su sensibilidad tonal y verbal; de otra, una íntima vinculación especular, ya de orden interno, entre los referentes exteriores que configuran el poema y el propio alzado de este, un alzado que acaba formando parte natural del escenario poético expuesto; «Jardín volante», entre tantos otros ejemplos, es un poema de *Lección de permanencia* donde ocurre este ensamblaje entre la experiencia y el poema, que al aludir a ella la acaba por completar haciéndola lenguaje, *ese* lenguaje. Trata este poema de la visión revuelta de un enjambre de pájaros que bulle en un jardín hasta desaparecer y deja «una quietud de sombras disecadas, / un pecio renegrido por la ausencia / que sólo la marea del poema / será capaz de revivir». Así termina el poema, remitiéndose a sí mismo, dando cuenta de esa fe en la poesía como válida forma redentora de la experiencia ahora transformada en lenguaje, un lenguaje que no trata de fijar lo inaprensible —pájaros en huida— sino de conservar una lealtad a la ley fluyente de la vida, ese río rumoroso que siempre está escapando.

Por tanto, en la concepción poética de Jordi Doce el poema no es solo un resultado «manufacturado», el que aprecia ya el lector, sino también el fenómeno magmático que es el propio proceso que lo crea: la inicial incandescencia que es la llegada —pero ¿de dónde?— de una fuerza irresistible y errática que puede con todo; el escamoteo de los censos sociales, empezando por el del tiempo ahora sustituido por otro «tiempo dentro del tiempo»; el juego de relaciones abiertas con las palabras, destiladas en un baile ciego de aceptaciones y repelencias que llega a escapar, incluso, a las suposiciones del poeta. Apelaré a otro ejemplo. «Reconocimien-

to» es un poema del libro *Gran angular* que parece tratar de este asunto; el escritor asturiano se refiere a esa suerte de impulso inicial creativo, tan próximo a lo erótico (*«lo que súbito sobreviene / con destello de luna y hierro viejo»*), para concluir con versos iluminadores de cuanto aquí se está diciendo: «Nos reconoce y lo reconocemos / hierro tenaz, puente de luz, tiempo sin tiempo que nos hurta / al vuelo reiterado de la sangre».

En cuanto al otro polo de insistencia de Jordi Doce —su profundo interés por la poesía en lengua inglesa (Blake, Auden, Eliot, Hill, Hughes, Tomlinson...)—, ocupan un lugar primordial los grandes románticos y los poetas posteriores que en mayor o menor medida reaccionaron contra ellos, Eliot a la cabeza, hasta llegar al momento actual. Nadie como el escritor asturiano se ha ocupado últimamente de desvelar, con tanta frecuencia y feliz profundidad, rastros y relaciones en la poesía inglesa mediante aportaciones de una densidad y una envergadura nada frecuentes por aquí, donde lo que abundan son pellizcos de corteza panorámica cuando no estudios de mecánica universitaria —ese reseco material de tesinandos—, textos que responden a intereses de escalafón —y cómo se nota— pero no a la necesidad de entregar, ya hecha diferida verdad interior, una experiencia poética ajena.

Ocurre que cuando es un poeta quien se adentra así en un boscaje verbal ajeno, lleva junto a la valija teórica de sus inmersiones algunos otros estímulos palpitantes que él ha experimentado también. Son sus efectos personales: el temblor y la duda, la experiencia de una intuición de origen inexplicable, la pulsión del abandono o la invitación a hacer pasear a la inteligencia por donde aún queman las brasas del lenguaje candente del poema. Contar con esa munición de primer orden es algo muy presente en el quehacer poético de Jordi Doce. Su afilado pensamiento crítico nunca suelta de la mano a ese niño que es el poeta, un niño ganado por un feliz aturdimiento, a veces incluso gozosamente patoso; un niño que se convierte en guía —¡sí: Vallejo encaminando a Valéry!— aunque ambos sepan que van a extraviarse en la confusión de un mercado de palabras olorosas como frutas que asaltan el aire: las palabras del poema.

En *Curvas de nivel*, volumen donde Jordi Doce ha reunido artículos de pelaje literario junto a algún otro de proyección social,

uno lee, por ejemplo, «El baile del poeta». ¿Y de qué trata ese texto? Trata de la naturaleza escurridiza del poema (que *«siempre dice otra cosa»*), de la inadvertencia como territorio natural del poeta frente a la asunción social del novelista, de propuestas de Paz, de Eliot, de Benn, de Redgrove sobre algo parecido a una ideología poética… y, de pronto, he aquí que surge incrustado un pasaje que remite sin aviso a otra frecuencia: a la experiencia zozobrante de quien habla, un (otro) poeta asustado o remiso ante el solar ardiente del poema por hacer. Se lee en el artículo: «¿Cómo sabe un poeta, en efecto, que no está evadiéndose de la confrontación real? ¿Se evade cuando dedica semanas de trabajo a traducir la poesía del propio Hughes? ¿Escurre el bulto cuando escribe una reseña o un ensayo voluntariosamente literario? /…/ tal vez esté tan acostumbrado a picotear granos imaginarios que no sabría reconocer un gallo aunque se lo pusieran delante /…/».

Todo eso está no está dicho por cuenta del crítico sino del poeta, que decide remojarse en las mismas aguas de aquellos a quienes ha convocado en la otra frecuencia del texto. Sí, Jordi Doce siempre acaba por agarrarse a la mano de aquel niño para recordar que él habla desde dentro, desde el temblor y la desazón que conoce quien va a esa cita intestina con la lengua del poema (*«esta cita con la hoja en blanco / como quien se cita con uno mismo / en un futuro del que nada sabes»*) y se deja envolver por el asombro en la casa alegre o dolorosamente saqueada de las palabras.

—II—

Existe una palabra de resonancia aún muy comprometida, y más si cabe cuando se asocia a la poesía: la palabra es «modernidad». Hablar de Jordi Doce para delimitar tanto su escritura como su posición ante ella es invocar irremediablemente a su favor esta palabra. En realidad, el adjetivo «moderno» se ha utilizado para cualificar a individuos que, considerados desde finales del XIX hasta hoy, nada tienen que ver entre sí. Es decir, el propio concepto de «modernidad», alborotado por sucesivas modificaciones veloces, ha ido exigiendo hasta hoy mismo perfiles diferentes a lo que podríamos definir, no sin cierta ironía, como «el sujeto moderno». Y, sin embargo, se aprecia una obsesiva inspección para

fijar el perímetro de ese concepto y, de paso, el modelo del artista moderno. Del poeta moderno. Hablemos, entonces, de lo moderno, ese atributo que puede aplicarse, una vez delimitado, al espíritu y al quehacer poéticos de Jordi Doce.

Si convenimos en partir de Baudelaire y sus alrededores —Dickens, Poe, Whitman— para ir fijando el peso específico de los albores de la modernidad y sus correspondencias con el arte, vemos que, conforme a la circunstancia, el artista moderno ha sido sucesivamente un *maudit*, un furioso, un excluido, un *engagé*, un angustiado ontológico, un defensor de lo trivial, un perplejo... El simbolismo, las vanguardias, las literaturas del compromiso, el existencialismo, la cosmética «pop» y sus extensiones, la postmodernidad..., todos esos movimientos han ido delineando los retratos de lo que hubo de ser en cada circunstancia el artista prototipo de la modernidad; el espejo, en fin, donde mirarse. Aunque es en último término una cadena de pensadores y creadores —Mallarmé, Valéry, Walter Benjamin, Eliot, Octavio Paz o Deleuze— quienes han validado en el tiempo el verdadero espíritu de eso que ahora llamaremos «un poeta moderno». Siguiendo su estela, diríamos que un artista deudor de *su* modernidad ha de saber manejar, como herramientas naturales, ciertos juegos de opósitos: la inmersión y la distancia; la intuición y la meditación; la aceptación del entorno inmediato y la tendencia a la abstracción. Y todo ello sin el riesgo traumático de disociar su capacidad de percepción en dos lados irreconciliables, uno para Jekyll y otro para Hyde, sino como comportamiento elástico que circulara en el magma de su mundo interior movedizo, y de donde habrá de brotar la expresión destilada que ha de ponerlo de nuevo en relación con el mundo. Naturaleza y alquimia se superponen. Fue precisamente Valéry quien alguna vez habló de que la tarea del creador verbal es como la del perfumista que logra restablecer el aroma natural de una flor; él busca también restituir con palabras lo que le interesa sustraer a la disipación natural de las realidades.

Este es el punto de partida, creo yo, del poeta moderno. La conciencia de unos límites pero también la conciencia de una capacidad. Ese es también el detonante de Jordi Doce en su relación con la escritura. El autor distingue sin crispación entre *dominio* y *conocimiento*, conceptos que no conviene identificar. En otras pa-

labras, se trata de saber dejarse llevar por una resonancia que llega para hacerse verbal y, a la vez, ser capaz de dirigir al poema más allá de sí mismo, hacia los repliegues exteriores de la reflexión, sin que el poema deje de serlo: o sea, convertir en una sola operación «producir» e «interpretar». Juan Ramón definió así las dos misiones del poeta: «instinto y vigilancia»; tomar conciencia de ello es ya alejarse definitivamente de la poderosa mentalidad romántica, cuando el «yo» era una entidad monolítica y sin expansión, que se consumía en sí misma o, en todo caso, en un diálogo con la Naturaleza, único interlocutor ante el que aquel «yo» estaba dispuesto a autoaniquilarse. Sin embargo, el artista moderno supo enseguida que ni la Naturaleza ni la Historia eran fuerzas a las que él debiera enfrentarse con su discurso. A aquella la evita —sustituida inicialmente por la metrópoli y su gustoso caos— o, más adelante, la interioriza como realidad analógica. Y cuando la poesía pierde por fin el aura de la altisonancia, entonces la presencia del mundo natural en el poema funciona rebajada como marco de representación de la vida cotidiana; así, la pérdida de lo épico y de lo solemne en el poema encuentra cabal correspondencia en un tipo de escenario donde la grandiosidad también se ha sustituido por una naturaleza amortiguada y a la baja.

Es el caso de la poesía de Jordi Doce, donde abundan escenarios que exponen, quieta y sin promesa de intervención, una naturaleza o domesticada o desestimada en la silenciosa ferocidad del abandono; es decir, menudea esa naturaleza *prêt-à-porter* de jardines, parques, estanques o parterres, inmediata al espíritu urbano y manejable como un espacio plástico subsidiario; de otra parte, numerosas aperturas de sus poemas son enunciaciones nominales, casi acotaciones teatrales donde indicios de un escenario hostil o incómodo preludian la sustancia argumental —si es que la hubiera— del poema: «La indolencia del aire en la azotea / y la tibia aspereza de los geranios»; «Cielo de hondones turbulentos / y el viento que varea los olmos»; «El coche en sombra bajo el tendejón / y flecos de maleza parda junto a las ruedas». Así se abren muchos poemas de Jordi Doce.

Pero tanto aquellos espacios casi plásticos como estos otros escenarios ariscos de desmontes descarnados o de graveras calcinadas son en la poesía de Doce algo más que un contorno fotográfi-

co; son la proyección segregada de la conciencia que los dicta. De ahí que a menudo la inoculación de lo exterior en el yo poético se convierta en réplica sostenida, como ocurre en el poema «Invernal», de *Gran angular*, donde el invierno, que «lo hace todo más simple, / con su buril de frío y de carencias», provoca esa ósmosis («el color de la tarde / se iguala al pensamiento») que termina por subjetivizar aquello que parecía en principio la mera descripción de una realidad exterior («Declina con las horas / la luz, las calles se despueblan»), nada que no hubiera mostrado aquel Simbolismo de correspondencias entre el mundo y el espíritu del poeta; solo que la excavación que una y otra vez hace Jordi Doce en esa posibilidad de fusionar lo vivido y lo creado —y ambos fenómenos siempre en entreverado curso activo y simultáneo— arroja sin remedio al poema desde su compás inicial, desde su estado embrionario invertebrado, a la intemperie de ese presente general —incierto e incompleto— que es el curso del vivir. En otras palabras: convertir al poema en un simulacro de lo vivo no excluye presentarlo como *otra* realidad, intransferible y cierta, pero tan voluble y tan asistida por la fragilidad como cualquier acontecimiento de la vida que podemos contemplar con conciencia de expectación pero que no terminamos de dominar porque no somos los únicos agentes que intervenimos en él. Esa nueva limitación, añadida a la propia limitación que comporta lo dicho en el poema, es lo que acaba por convertir a este en objeto relativo, fragmentario, incompleto, combustible quizás en el viaje a la incertidumbre que es, en suma, su puesta en marcha, su lectura.

Así las cosas, el poeta con conciencia —con «instinto y vigilancia» juanramonianas— que es Jordi Doce sabe que, cuando escribe, antes que nada está asistiendo, como creador y a la vez como espectador de su creación, a una representación. Ha asimilado bien que su «yo» se derrama más allá de sí. Él es él y, además, otro que está con él, otro que es —también— él. Desde el monólogo dramático de Browning, que tanto rendimiento ha tenido en la poesía española del siglo XX, el proceso de escribir un poema parte de un desalojo inicial, el desalojo del «yo» del epicentro de lo expresado. Jordi Doce lo ha dicho alguna vez así: «Escribir, en definitiva, es impugnar la noción de un yo monolítico que no cambia con el tiempo». Y es que, desalojado el «yo», el poema es

un espacio vacío; plantado allí, el «yo» del poeta se rinde a una voz que le conmina a irse para dejar sitio a las palabras. «Vayan abandonando la sala», parece oírse como cuando el ujier avisa de que la visita ha terminado —aunque en este caso es justamente cuando empieza...—. Pero ante esa presunta fulminación de su identidad, el poeta moderno no destilará angustia; al contrario, hay naturalidad y oficio en esa expropiación y en esa autoinspección. Vaciado y atención extrema son las dos operaciones que caracterizarán, con su contundente mutualidad, la tarea de Jordi Doce, quien a mi juicio podría encarnar entre nosotros sin riesgo —junto a otros nombres, naturalmente— al poeta consciente de su modernidad, tomado por fin este concepto, tras el argumentario anterior, en su vertiente auténtica, es decir, sin que «moderno» y «moda» sugieran un emparentamiento falaz, desde luego improcedente para quien ha escrito en su libro *Perros en la playa*:

«El más peligroso canto de sirenas se esconde hoy, para un escritor, en las páginas de los periódicos y su exigencia programática de "actualidad": el realismo reducido al tiempo presente y a la pura sucesión de unos hechos contrastados. Frente a esta amenaza, el único mástil al que podemos atarnos es al de nosotros mismos: nuestra soledad, nuestro orgullo, nuestra invisibilidad.».

Lo admirable es que, ya desde sus inicios, el poeta asturiano no tiene intención alguna de hacer con la poesía prácticas de satisfacción verbal, como si ya entonces tuviese esa certeza de que escribir poesía tiene que ver con un cuestionamiento que deja al poema («voz y duda») irremediablemente a la deriva, siempre trunco y sin culminación, mordido dulcemente por el abandono. Y es que, hasta donde uno conoce, la protoescritura de Jordi Doce parte ya de este desmarque decisivo: la no identificación entre modernidad y actualidad. Eran los años 80 y el joven veinteañero, en compañía de otros escritores cómplices que constituirán el grupo «Nómadas» y crearán la revista «Solaria» —hablo de Marcos Canteli, José Mª Castrillón, Alfonso Fernández García, Hermes González, Fernando Menéndez y Jaime Priede—, esquiva aquel modo de escritura impuesta por entonces con irradiación facilona entre la poesía juvenil —la denominada «poesía de la experiencia»—

y prefiere penetrar en otro modo de decir mediante un lenguaje sopesado que no busca sitio en el coro poético dominante. Para Doce, ya desde el principio, no hay intención de hacer crónica a cuenta del exterior al que el poema se refiere, que —ya lo hemos advertido más arriba— no es simplemente un escenario por donde se pasea un «yo» que acaba por absorberlo para hincharse ante el lector, imponiendo su soberanía sentimental; más bien, el exterior representado en el poema funciona como ese texto correlativo, ese espacio analógico que se frota contra el poeta y que este reconstruye mediante un lenguaje de fricción para neutralizar «afuera» y «adentro». Solo desde ahí, desde esa homologación verbal, puede entrar ya en acción el «yo», convertido a su vez en palabras y recuperado por fin sin afán de imponerse sobre lo demás en el tejido abierto del poema. En no pocas ocasiones, como sabe el lector de estos poemas, el escenario que abre Jordi Doce termina por remitir al propio proceso poético, tal como si este fuese una experiencia más que participa junto al mundo exterior que ahí se alza.

Hablemos de esto a partir de una experiencia personal. Recuerdo la lectura que hice por vez primera de «El paseo», en *Lección de permanencia*, el libro que me estimuló para acercarme más al mundo poético de su autor. «El paseo» impone ya un *tempo* reflexivo —su ritmo de versos demorados, de naturaleza endecasílaba, así lo delata— donde se expone aquella congruencia que hemos hecho notar entre el hecho de vivir y el fenómeno de la escritura. Porque, ¿de qué trata el poema? El poeta, mientras oscurece la tarde otoñiza, se ve impulsado a salir a pasear por esa llamada centrífuga que nos saca a cualquiera, sin más, de casa. Todos hemos sentido esa necesidad inconcreta alguna vez, ¿no es así? Y eso parece: quien habla en el poema se pone una chaqueta, abandona el hogar, baja las escaleras, sale a la calle… y pasea. Gestos de lo cotidiano, casi incoloros. Solo que, a poco que rasquemos, caemos en la cuenta de que en el poema no se habla solamente de eso. Si superponemos a los indicios de una actividad itinerante —un paseo— los de otra actividad —la del poeta que entra en el proceso de creación—, comprendemos que hay dos planos interpolados que se van quitando el paso a medida que el poema sucede y avanza… hacia la oscuridad general de la tarde (eso es: la tarde se oscurece a medida que el objeto del poema, que es él mismo,

se aclara). Ese juego de ambigüedades ya está avisado en el verso inicial («Arrecia en mí la vida con las primeras sombras»), donde no se acaba de saber si esas «primeras sombras» son solamente un dato temporal —lo son, naturalmente: el poema mantiene una secuencia gradual que va de la atardecida a la noche total— o van referidas a la propia experiencia vital del sujeto poético; en correspondencia con esto, el verso final de «El paseo» («Arrecia en mí la vida y me confirma») parece concluir cómo ese sujeto, trasunto del poeta, acepta algo tras terminar con su simbólico itinerario, con su paseo. ¿Y qué acepta? ¿En qué lo *«confirma»* la vida? Tras leer el poema, concluí yo que el poeta persiste en mantener una actitud ante el poema. No de otra cosa habla «El paseo» sino de la naturaleza del acto creativo. Porque, bien mirado, quien sale expulsado «con urgencia inequívoca» hacia el exterior, o sea, fuera de sí, «al desconcierto», es alguien que va a iniciar un itinerario creativo sin deliberación ni plan de viaje: un poeta. Y por eso, se transforma («con la chaqueta puesta»), baja una escalera (desde siempre, la escalera es símbolo de un acceso planificado al conocimiento que aquí se abandona a favor del azar del *flâneur*) y renuncia a esos signos de distanciamiento domiciliario y de retracción (setos, jardín, visillos) que no pueden ser sino señales de quien ha racionalizado su relación con el mundo marcando un territorio. ¿Y dónde llega nuestro paseante? Al azar, al instinto, al riesgo, a esa decisión explícita que al final se sabe: «Llegado a la raíz del laberinto —yo mismo— / no dudo en elegir la voz de los sentidos». Esta declaración a favor de lo sensible es ya exclusivamente de raíz poética. En el proceso de creación, el poeta toma partido por el temblor, *«el temblor que recorre, insidioso, mi sangre»*. Sí, pero... unos versos antes hay toda una declaración sostenida sobre un cuestionamiento: el de la propia identidad. Sucede ahí, en ese otro papel de quien se contempla a sí mismo en el reflejo de su propio rostro en el agua donde no hay complacencia en la propia duplicación sino extrañeza: «mi rostro no es mi rostro / sino el de alguien, mudo, / que al mirarse me piensa. / Estoy entre dos centros, soy el tránsito / entre el gesto que es y el gesto que percibo». Esa certeza de poseer una identidad corrediza y múltiple («En ese hueco están mis muchos rostros») incapaz de monopolizar a un «yo» estable, como Jordi Doce ha dicho otras veces cuando ha hablado de este

problema, es lo que «confirma» a fin de cuentas a quien escribe «El paseo» para insistir una vez más, mediante la analogía entre un paseo al buen tuntún y la aventura de escribir un poema, en que el territorio de la poesía consiste en la incertidumbre; y, en consonancia con ello, el estado del poeta solo puede ser el de una zozobra ontológica que invita a conceder al vocablo «permanencia», clave en este libro y en toda la poesía del autor asturiano, un sentido bien distinto de cualquier tentación asociada a Parménides, pues no hay aquí afirmación guilleniana en lo rotundo del ser sino, bien al contrario, persistencia en seguir asumiendo esa disociación obligada mientras brota el poema de una oscuridad no del todo controlada («esta red de calles en penumbra») y «Camino, me contemplo caminar / ... / y vuelvo a ser el fruto / de una disociación: el gozo de vivir, / la seca lucidez que me consume».

He aquí la verdadera y admirable *Lección de permanencia* de Jordi Doce. Si me he demorado en este poema es solo para tomarlo como ejemplo de esa resolución suya de creer en la poesía como emanación y reflexión entretejidas en un mismo lenguaje levantado sobre la honestidad y la pericia, algo de lo que da fe de continuo esta escritura. Edmund Wilson dijo de Paul Valéry —a quien tanto traemos a colación cuando hablamos de la actitud poética de Doce— que le absorbía el conflicto entre la parte de la existencia tendente a la abstracción, representada por Monsieur Teste, y esa otra parte de las sensaciones cotidianas. Pues bien: mantener en alto esos dos polos de percepción como ingredientes naturales y conflictivos del poema es lo que, hasta ahora, ha dado a la poesía del asturiano una estatura en la que la voluntad de azar y la necesidad de conciencia han encontrado un feliz estado de convergencia poética, expuesto en registros diversos a través de su escritura.

Y es que, a fin de cuentas, volviendo a aquel grupo de poetas astures del que formaba parte Jordi Doce hace más de veinte años, ellos abren un espacio a la concepción del poema concebido, sobre todo lo demás, como objeto de lenguaje. Hasta hoy mismo, aquellos «Nómadas» han entregado frutos poéticos coherentes con unos principios que, según expuso Alfonso Fernández García lúcidamente en el prólogo a una reveladora antología sobre todos ellos (*Cuaderno Laberinto*, KRK, 1997), descansaban en dos convicciones: la conciencia que todos tenían de los límites del lenguaje

y la distancia crítica que un creador debía imponerse para con su obra. «La comunicación poética vive en el filo de lo inacabado», se lee en dicho prólogo. Y cualquiera de los poetas podría suscribir hasta hoy con reflexiones o versos propios esta enunciación a favor del poema como obra irresuelta, como mera tentativa: tajada de un cuerpo mayor al que el poema nunca pertenecerá del todo.

Tampoco Jordi Doce entenderá la creación poética como persecución de un resultado presentado finalmente como unidad verbal compacta, integral; más bien el propio recorrido del pensamiento, hecho ritmo y palabra en pequeñas masas armónicas de estructuras verbales, se impone sobre un posible efecto terminal cuyo impacto podría acabar por cegar el poema. En este itinerario corporal y mental, pendiente del trayecto y no del destino, el lector «acompaña» a la voz poética como testigo y como cooperante; a su vez, como antes se ha dicho, la voz poética se puede desdoblar en otra presencia, un cono de sombra que la conduce a un espacio exterior no del todo desconocido, un espacio donde la realidad puede aceptar aquello que en principio sobrepasaría sus límites previstos: «El que duerme sale a la noche / y es el dueño de cuanto ignora», se lee en un poema de *Otras lunas*, libro donde el poeta busca una inmersión en ese lado comatoso de lo real sumergido.

Por otra parte, el poema entendido como material fragmentario es un eje constante, activo *un peu partout* en posteriores poemas y en manifestaciones reflexivas del autor sobre qué sea lo poético, algo sobre lo que tanto —y con tanto tino— menudea: «Un poema moderno, es, por definición, un poema truncado. Hay una parte elidida, una sección invisible, y es allí donde vivimos». Uno lee esto en *Perros en la playa*, obra de aliento imprescindible para quien busque acercarse a la poesía como si comiese una fruta de dentro a afuera, sin quedarse nada más en la flama retórica, y donde se concentra una heterogénea escritura personal que saca a flote a la vez lo espontáneo y lo profundo. Así concebido, como texto parcial, el poema es un curso de doble lengua, una entidad que reúne lo manifestado y lo eludido en un mismo plano: expresión y omisión, luz mental que sale de la sombra y sombra proyectada por la luz que no acaba de entregarse. Y es justamente esa sombra, «sección invisible» que no se deposita en la verbalidad, la que encierra el último sentido de lo dicho, que el poeta no ha hecho

palabra. Ello tentaría a algo inaudito: poner en cuestión la soberanía de lo nombrado como único punto de existencia del poema. Aunque Jordi Doce termina siempre por aceptar una preeminencia de lo verbal, manifestado como único territorio del poema: «La mano escribe para no morir. / O dice el mundo en sílabas contadas / para decir: aquí termina el mundo, / fuera impera la noche / y el frío de la noche, / quietud de lo que nunca vive o muere / pues nunca tuvo nombre.» se lee en los versos que cierran el libro *Otras lunas*. De modo que, en efecto, en la poesía son los nombres los que garantizan la existencia del mundo del poema, el único mundo del poeta. Los nombres y su imantación hechizante, que lleva a Jordi Doce a insistir de esta manera hermosa en uno de los fogonazos de *Perros en la playa*: «Nunca como en un poema se percibe que las cosas se parecen a sus nombres. De ahí pudiera deducirse, tal vez, que en libertad las palabras tienden a caminar hacia aquello que nombran.».

Toda una reivindicación onomástica. *Eppure…*

—III—

… y sin embargo, bastaría saber que se pulsan materiales suspensos para ser consciente de la incertidumbre que nutre en primera instancia al poema como entidad verbal límite; así, lo que al fin el poema desea comunicar —sea ello lo que sea; lo conozca o lo ignore el poeta siempre— ha de permanecer siendo deseo, siempre celado y a salvo de la mortalidad de las palabras. El sentido total del poema no da la cara (la cara verbal): y si la diera, la perdería. Sin el hecho de nombrar no hay poesía; pero el poema escamotea su sentido en algún lugar más allá de sus menciones verbales. Los nombres del poema y el alcance del texto… cada cual por su lado. Es así. ¿Dónde, entonces, ir a buscar el sentido en el poema?

Vienen a la memoria aquellos versos de Celan: «Da a tu palabra también el sentido: / dándole la sombra». Esta ratificación del gran poeta europeo a favor de esa sombra, de esa negación que es lo opaco o lo omitido, parece sobrevolar sobre Jordi Doce como una asimilación primordial: la de quien se fía y desconfía a la vez de las palabras como portadoras de un lenguaje que simplemente se manifiesta —«se expresa a sí mismo», dice él—, pues antes de él

había temblor y después, incertidumbre. Nada que se pueda tasar con palabras.

En todo caso, quien en verdad pierde la cara en el poema es el sujeto poético, diluido en la apariencia y la melodía del poema. He ahí otro de los rasgos que configuran esta poesía. En el aludido artículo de *Curvas de nivel*, el titulado «El baile del poeta», Jordi Doce exponía inquietudes a propósito de la identidad del poeta, quien es, por oposición al novelista, «un don nadie» que *«no existe: su personalidad son sus palabras»*, alguien, en fin, lleno de «insignificancia»; bien pensado, este vocablo —(in)significancia— nos lleva de inmediato a ese terreno movedizo y en absoluto unívoco de la naturaleza de la palabra poética, pues tampoco el poema, sigue diciendo Doce en esa misma estela de Celan, se sujeta a lo que se podría prever, «siempre dice otra cosa, nunca está donde se le espera. Lo mismo escapa de la expectación previa del creador que de la interpretación posterior del lector».

Lo que llama en último término la atención al lector pendiente de Jordi Doce es esta suturación convincente de su escritura, una escritura concienzuda que acepta su pertenencia a esa naturaleza quebradiza de lo imposible de culminar. Es lo que él denominaba «lección de permanencia». Escriba en el tenor que escriba el autor, lo dicho orbita siempre en torno al fenómeno poético así concebido, aunque se presente con ropajes de carnet —*Hormigas blancas*, *Perros en la playa*— o de ensayo —*Imán y desafío: presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*— o en la impagable labor de traducción —nunca mercenaria ni de oportunismo comercial, siempre avalada por un verdadero interés poético hacia los autores traducidos— que afianza su propia ideología poética, tan respaldada en la tradición inglesa. Y es que Jordi Doce parece creer desde muy pronto en un programa interior suyo que no ha hecho sino extenderse como un haz de insistencias irradiadas hasta ahora mismo, tal como si aquel cuestionamiento de conciencia inicial que le obliga a entender la poesía como un fenómeno de indagación no hubiese encontrado aún una desembocadura complaciente. Para él persiste ese asunto de excavación ontológica. Como decía Philippe Sollers a propósito de Mallarmé: «El "pienso luego existo" se convierte, por así decir, en "escribo, luego pienso en la pregunta ¿quién soy?"».

Trate de lo que trate, el poeta está valorándolo todo desde esta clave. En un texto suyo, alusivo a los artículos reunidos en Curvas de nivel, leemos que «constituyen un esfuerzo deliberado por salir en busca de asuntos y relatar el fruto de mis pesquisas. Otra cosa es que al final descubriera que era yo el buscado (o el encontrado) por el asunto».

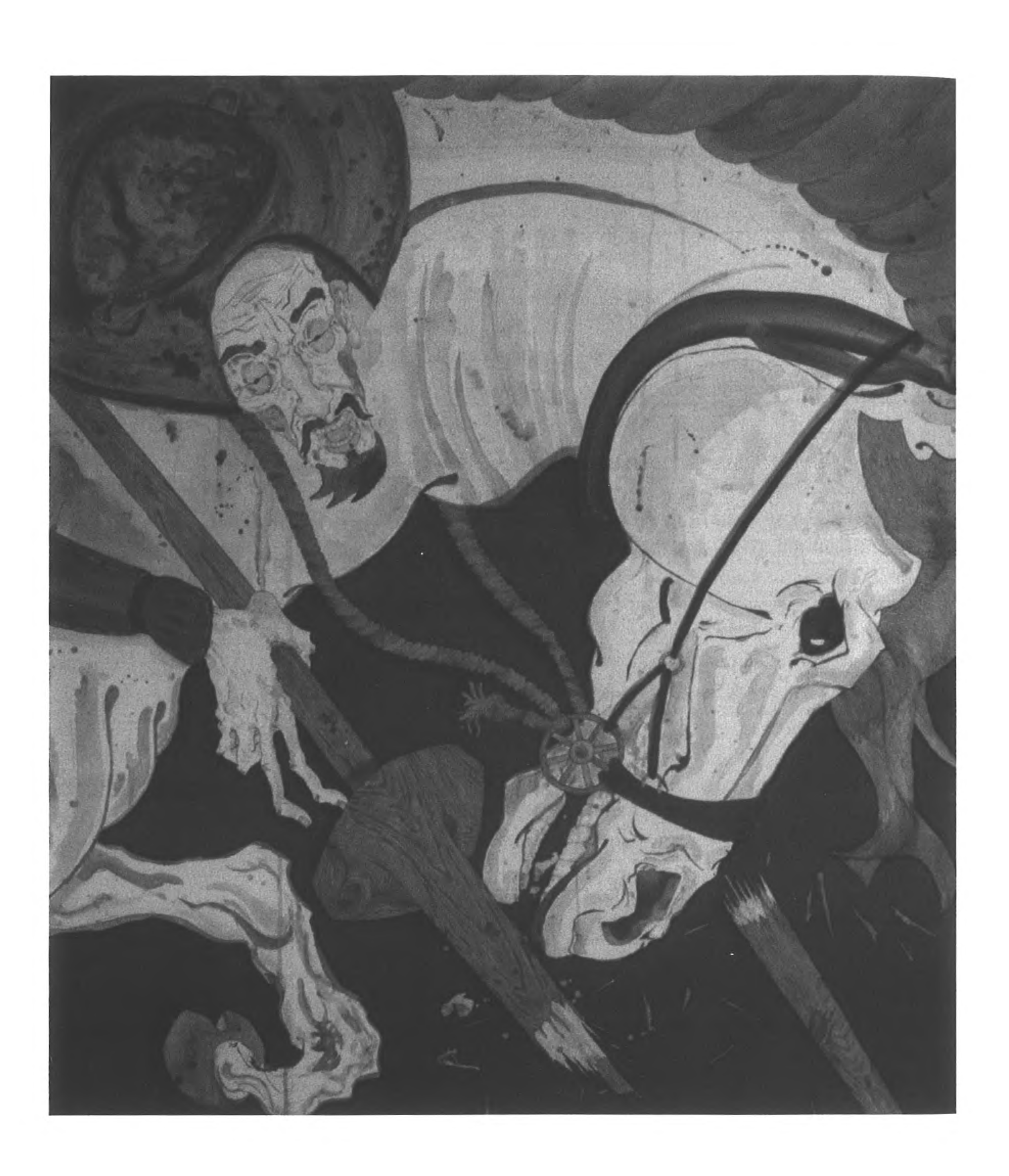
Termino como empecé. Un poeta consciente no debería renunciar a hablar en presente pero tampoco debería intervenir con sus palabras en los lenguajes agitados de la actualidad, entendiendo por actualidad esa dictadura del *ahora* que solo acepta la inmediatez como único material válido. Hablar de Jordi Doce es hablar de una escritura entregada bajo la premisa de que la poesía (aun hablando de un *aquí*; aun hablando de un *ahora*, vectores que fundan la mayoría de sus poemas) ofrece esa luz de profundidad única para asegurar de otro modo la existencia, y ello aunque la lengua del poema sea líquida o harapienta o vaya por despeñaderos no sabidos hacia lo indecible, hacia las afueras del escuadrón falaz de escrituras serviles: *«El poema es una excepción»*, se lee en *Hormigas blancas*. Esa sería la insistencia casi obsesiva para el autor de *Lección de permanencia*: la búsqueda de otra noción para los transcursos —el *aquí*, el *ahora*— por el mero hecho de hacerlos lenguaje, lenguaje poético, territorio verbal donde concursan por igual evidencia y contradicción, fe en el hecho de nombrar y necesidad de una incertidumbre.

Dicho de otro modo, Jordi Doce asume sin estridencias que al nombrar se empieza a destruir a sí mismo aquello que se alza. Creo que a partir de aquí puede trazarse un eje suficiente ancho como para sostener ese viaje hacia la lucidez que es leer a un poeta de la modernidad que sabe que debe estrujar el lenguaje con consciencia y con riesgo. En un pasaje a propósito de Blake y que precede a una antología del poeta inglés —una antología titulada, por cierto, *Ver un mundo en un grano de poesía*... otra vez esa apuesta por la totalidad en la lengua sigilosa del poema—, el escritor asturiano vuelve a la carga con palabras esclarecedoras que parecen dirigidas a sí mismo, a su compromiso cabal e inquieto que no le hace olvidar aquel otro impulso distintivo y desconcertante que, a fin de arañar los sedimentos de la existencia, obliga solo al poeta

a sumergirse a pleno pulmón hasta lo hondo de los nombres. Él (se) lo dice así:

> *«Pero a menudo nos preguntamos, con extraña y hasta incómoda insistencia, si no basta con ser un gran poeta: es decir, si no basta con escribir poemas donde la paradoja irresoluble de la existencia se muestre sin disfraces ni compromisos, con esa intensidad que es por sí sola un atributo de la belleza».*


Biblioteca



Obras reunidas de Eduardo Mitre

Juan Malpartida

Eduardo Mitre: *Obra poética*. Vol. 1. 434 páginas. Ed. Pre-Textos, Valencia, 2012.

Alguna vez escribí que lo que más me había asombrado de *El paraguas de Manhattan* (2004), era su frescura y el equilibrio entre narratividad y epifanía. Al leer ahora toda la obra escrita por Eduardo Mitre (Bolivia, 1943) desde 1965 a 1998, un total de siete poemarios, he podido comprobar que ese momento de especial felicidad poética del libro citado tiene una historia coherente, un seguimiento a lo largo de los años en los que ha ido decantando sus temas y procedimientos, asimilando las influencias, es decir: transformándolas en su propia aventura poética, cuya raíz ya estaba en su primera obra y no ha hecho sino crecer al despojarse, tomar presencia al aceptar la ligereza profunda del humor aliado a la melancolía. Humor y melancolía son dos estados de ánimo y dos procedimientos muy evidentes en Mitre. Por el humor, las cosas muestran siempre un brillo que las torna ligeras, y no sólo esto: nos muestra la realidad, incluso la más grave, sostenida en una sonrisa. La melancolía deviene de la imposibilidad de la acción, de todo lo que ya no nos parece posible, y también de la meditación sobre el tiempo: lugar de las apariciones, es decir, apariciones del tiempo, que a su vez se desfonda en instantes, tan tangibles como inasibles, tan reales como evasivos. ¿Acaso no es Lucrecio, el poeta epicúreo y meditador del deseo una de las referencias que recorren la obra del poeta?

El primer poemario que abre esta colecta se titula *Elegía a una muchacha* (1965). Está compuesto por un único poema extraído de lo que sin duda sería una obra más extensa. Mitre era entonces un joven poeta, pero ya, en su discreto hermetismo lírico que iría abandonando, siguiendo una tradición que tuvo en el barroco su

momento estelar, y que tiene por figuras más cercanas a López Velarde y César Vallejo, observa que «Hay algo que cae/ a cada instante/ tras tu espalda». También colinda con Andrew Marvell: «Pero a mi espalda, cada vez más cerca, del tiempo escucho siempre el carro alado»... Amor, erotismo, amistad, humor, melancolía y canto elegíaco. También, evocación de la fraternidad fundadora, familiar, como un espacio tan real como fantasmal. En *Ferviente humo* (1976) hay tantas presencias como fantasmas. Evocaciones nostálgicas y a la vez aceptación de lo irreparable del tiempo. Diálogos con las ausencias, «olvido y piedra»: suerte de cenotafios que hablan de personas pero también de lugares, de pueblos que son piedras y viento. ¿Cómo no pensar a veces en el imaginario de Juan Rulfo?

Creo que *Morada* (1975) marca un hito en la poesía de Mitre, donde se produce una acentuación de la mirada, del mundo que está ahí y que, a su vez, gracias al poema, lo muestra hecho de palabras. No por ello creo que se trate de uno de sus mejores libros, sino de un momento de transformación, de búsqueda que se resuelve años más tarde en una vuelta a sí mismo, pero ya cambiado. En las artes no sólo hay influencias sino concomitancias, y a veces las he percibido en relación al poeta inglés Charles Tomlinson (1927). Visiones (en el sentido más realista de este término) visitables, o como diría el poeta inglés: «soy lo que veo», es decir: de la manera en que veo. También, a partir de entonces, y con resultados diversos, Octavio Paz. La presencia de Paz en Mitre ha sido fructífera, y por una razón elemental: ha sabido finalmente transformar lo vivido en la poesía del poeta mexicano en su propia obra. Así, Mitre ha logrado ser más él mismo. Las tentativas en la disposición de los versos, siguiendo todo lo inventado por la poesía inglesa y francesa de comienzos de siglo XX, desembocan en el caligrama. Apollinaire, sí, pero también Vicente Huidobro, el poeta que quiso hacer del poema la cosa misma, no una realidad subsidiaria de otra realidad. Pero Mitre no ignora que las tentativas de Altazor, además de generar un poema espléndido, se resuelven en un fracaso filosófico: todo poema se lee, las palabras fluctúan, son porque significan, es decir, que su ser está mediado por una insuficiencia que es a su vez su fuerza: el concepto inherente a toda significación. Cierto, «Como el poema, la silla es un

atado de líneas./ La silla sostiene al que escribe estas líneas» («La silla»). Y sin duda el poema sostiene también al poeta, al hombre necesitado no sólo de sentarse sino de ser.

Mitre es, en cierto sentido, de la estirpe de Jorge Guille, un poeta para el que el mundo existe, para quien las cosas existen. También, y sin contradicción, de López Velarde: el poeta cuya conciencia oscila entre las cosas, impenetrables y enigmáticas, aunque a veces, en el caso específico de Mitre, la compasión y la imaginación las anima, y ahí asistimos a algunos de los momentos memorables de su obra. Mitre es un poeta consciente de que las palabras parpadean, forcejean constantemente con sus construcciones: son espejos y, al tiempo, transparentan; son intangibles cuando nos hacen penetrar en la realidad; son, finalmente, nosotros mismos. Hay escisión, un hueco que está en las cosas o en las palabras y cuya conciencia en Mitre tiene la forma de la culpa. ¿Quizás deberíamos callarnos? No, Mitre sabe que la respuesta es un lenguaje no lineal que devuelva a las palabras su sentido. ¿Cuál? Si todo está ajeno a las palabras, entonces la presencia del poeta, su inminencia de lenguaje, es una falta (así lo afirma Mitre); pero también es la posibilidad de que el mundo (Mallarmé) sea lenguaje y podamos al fin verlo.

Mitre oscila entre lo narrativo y lo fragmentario, es decir, expresa una poética del instante y de la fluidez de lo temporal, de la reconstrucción o invención de la memoria. Es la misma relación que tiene con lo que podemos denominar realidad (lo que finalmente siempre está ahí, lo que resiste) y su ausencia: «cada una/ lee las huellas/que la otra deja» («Presencia alterna»). Este diálogo es cada vez más intenso y felizmente resuelto (y ampliado temáticamente) a partir de *La luz del regreso* (1990): su voz se va decantando al tiempo que el mundo se hace cada vez más anecdótico, como si el poeta se hubiera echado a andar por la ciudad y, a la vez, por el poema: ese caracol de palabras donde oímos la honda y sencilla respiración del mundo. El poema es la presencia de una ausencia, pero la ausencia es la presencia que nos habita. Mitre es también un poeta del amor, ya lo dije, y uno de los más delicados e intensos. Mordido por el erotismo y el deseo (cuyos enigmas son «el laberinto de la soledad»), hay una fatal errancia por cuerpos y nombres en los que percibe un fugaz infinito. Poeta de lo cotidia-

no y de las cosas, asistido por una imaginación que juega con la seriedad del niño (como en el caso del poeta Orlando González Esteva: ambos tienen *afinidades),* ha visto el mundo inanimado con la compasión de un sabio budista asistido por una melancólica sonrisa. Cada vez más poeta del tiempo y del espacio (léase el magnífico poema «El espacio»), lo es de los sucesos mínimos que se vuelven inmensos sin dejar de ser cotidianos y sencillos. Una voluntad de rescate de lo imperceptible, de aquello que parece relegado al olvido, resuelto finalmente en una celebración epifánica. A media voz, es el tono de Mitre: sin levitar ni sacrificar los pies a las huellas, como afirma en uno de sus poemas. Si la realidad es una presencia alterna, el poema es el puente que une ambos momentos.

La denuncia y el amor

Eduardo Moga

Juan Carlos Mestre: *La bicicleta del panadero*, 476 págs. Calambur. Madrid, 2012.

La poesía de Juan Carlos Mestre (Villafranca del Bierzo, 1957) se ha caracterizado siempre por su derroche imaginativo, por la fuerza —la violencia, incluso— con la que su fabulación prende en la página. Tras *La casa roja*, Premio Nacional de Poesía en 2009, en el que parecía culminar un proceso de transmutación metafórica del mundo, iniciado con el ya remoto *Siete poemas escritos junto a la lluvia* —para hacerlo, paradójicamente, más real: más mundo—, su nueva entrega, *La bicicleta del panadero*, demuestra que no hay palabra que alcance su fin: la palabra siempre puede radicalizarse. En los 298 poemas de este libro, Mestre lo aúna todo, lo alea todo, con un propósito existencial, humilde y feroz a la vez: «si lo has imaginado, eso mismo has vivido», afirma en «Puerta del perdón». La imaginación conduce a más vida: acrece el latido. Los versos —y, en su interior, los sintagmas— se engarzan, promiscuos, tumultuosos, sin otra relación que la que se desprende de su abrupta adyacencia —pero relación inimpugnable desde su mismo alumbramiento, evidente en su redondo e infrangible ser—, formando retahílas de imágenes que se disponen como largos convoyes ferroviarios: «miércoles dentro de los paños verdes del hospital de los incurables y en los nidos del mal agüero cuya invención ejecutan los boquiabiertos en la despedida de las grandes bandadas de pájaros», escribe Mestre en un solo versículo de «Semana sin fin». Uno de los méritos no menores de este procedimiento acumulativo es que se lleve a cabo sin disminuir el ritmo de la invención, sin que desfallezca la capacidad de ensartar cuentas tan distantes. A veces, el delirio es absoluto: en «Áspera elegía», «un trotskista sueco [es] perseguido en Má-

laga por un piolet», «los pastores protestantes adoctrinan al oso hormiguero» y «ni el extintor pelirrojo ni la lencería de leopardo de los poemas [se merecen] chantilly royal». Pero los temas, que siempre se identifican tras el ensamblaje metafórico, y ciertas incisiones en la realidad, en el manto reconocible de lo existente, sostienen los poemas, y las anáforas y enumeraciones, vueltas estructura, los vertebran. Una feraz intertextualidad —bíblica, literaria, pictórica, histórica, filosófica, mitológica—, aunque trastocada por la alquimia permanente de la analogía, contribuye al trenzado de los hechos y las ensoñaciones, a la urdimbre de lo imaginado y lo real. Tres poemas consecutivos, «Primera página», «Federico García Lorca» y «Poema Doce», ilustran estos mecanismos fabriles: al dato, en ocasiones desnudo, que nos introduce con naturalidad en lo comprensible, sigue el hachazo de lo inesperado, que nos enreda en lo incomprensible, y, por ende, en lo poético. Así empieza el segundo poema mencionado: «En el Broadway de los años cuarenta las cosas se estaban poniendo feas para Salvador Dalí, aunque el *Retrato de la abuela Ana cosiendo* ya le había cambiado la vida a más de un vendedor de seguros. (...) Las langostas hablaban por teléfono con su hermano muerto...». En la poesía de Juan Carlos Mestre, en su inclinación a la epopeya y su irracionalismo impetuoso, pero también en su materialidad desesperada, se aprecian los modos de un neovanguardismo vívido y la fecunda impregnación de la mejor poesía chilena contemporánea, desde el creacionismo de Vicente Huidobro hasta el orfismo de Rosamel del Valle, y algunas voces y acontecimientos del pasado chileno del poeta se asoman a los poemas, como en «La hija del dueño de la dulcería Schubert» —precedido por una larga cita de Violeta Parra, hermana de Nicanor Parra—, donde se menciona a los «chanchos» y la protagonista del poema les grita «cafiches a los carabineros».

Sin embargo, la radicalización que supone *La bicicleta del panadero* respecto a la obra anterior de Juan Carlos Mestre no es gratuita. Una causa biográfica, la pérdida reciente del padre —cuya figura aparece ya, oblicuamente, en el título del poemario—, justifica los numerosos poemas rememorativos y elegíacos, así como el sentimiento de melancolía que impregna numerosos pasajes del libro. Pero ese padre pobre, honrado y muerto es sím-

bolo, a su vez, de todos los hombres que trabajan y sufren, de todos cuantos soportan la opresión de los poderosos. Un aire de indignación preside *La bicicleta del panadero*, al que contribuye la dolorosa desaparición de alguien a quien se ha amado, pero también la evidencia del latrocinio, el clamor por la injusticia y la irritación por la manipulación dolosa del lenguaje. El libro, con su palabra desconcertante, casi dadaísta, renueva la poesía social, lo que no es hazaña pequeña: Mestre reivindica a las víctimas frente a los victimarios, a los humildes frente a los engreídos, a los callados frente a los que mienten. Y una larga panoplia de menesterosos es representada a menudo por figuras arquetípicas, como la del judío, destinatario de todas las ignominias, presente en muchas composiciones, al igual que su verdugo, el nazi. El poeta particulariza la alegoría mediante el recuerdo de la represión franquista y nazi de sus propios antepasados, como en «La hija del sastre», donde «en abril del 41 Antonio Abella, vecino de Paradaseca, muere en Mauthausen/ Y José Mestre desaparece el primero de febrero del 42 en el campo de exterminio de Gusen». La figura de la víctima por antonomasia se prolonga en una sostenida consideración de lo hebraico, y no es desdeñable la influencia estilística que la Biblia y la tradición talmúdica han ejercido en esta poesía: el uso del versículo («versículos como venas henchidas», escribe en «La sastrería»), las fórmulas retóricas, las repeticiones, la coordinación sintáctica. En *La bicicleta del panadero*, Mestre se revela antinacionalista, anticapitalista, antirreligioso, anticlerical y partidario de la rebelión, tanto poética como política, a la que llama en uno de los fragmentos de «Las tabas de la hechicera»: «Se prohíbe no escribir poesía (...)/ Súmate a la revuelta malgasta tu sueño en la reinvención del mundo». No obstante, su enfado no hace hirsuto al libro: la indignación aparece contrapesada por la ironía, o transmutada en humor, que es una de las formas más saludables de sobrellevar la ira, un humor grotesco a veces, o sutilmente disuelto en las escenas del poema, con personajes y situaciones que recuerdan a las comedias del cine mudo; un humor que cuaja en décimas paródicas, como «Motel Mar», donde recrea cómicamente las coplas de Jorge Manrique, o recae en el propio autor, como en «Los viernes de la cacharrería», donde no ofrece un retrato amable de los poetas: «Se odian todo lo que es posible,

se quitan/ los premios, se desean el escorbuto». Pero no solo las ideas expresadas, o el tono empleado, acreditan las opciones éticas de Mestre: también su discurso resulta coherente con ellas, y con la íntima y anterior convicción del poeta de que todo el diccionario es poesía, y de que toda la realidad, aun la más sórdida, lo es. Así, los vulgarismos y las frases hechas, que se mezclan con las metáforas más elevadas, reflejan ese mundo poblado por el vulgo. En «De memoria», donde propugna una poesía en combate con la tradición, antimimética, afirma, con sucesión de aliteraciones, no escribir «para echarle afrecho a los chanchos de domingo de guzmán encaramado en los retablos de Berruguete», y, a continuación, puntualiza: «Cuando oigo debatir acerca de las poéticas del silencio, me descojono de risa. Andan enredadas unas y otras con el asunto de lo claridoso y la fosforescencia, intentando venderles la moto a los mutilados de la pretensión...». Con este propósito chaplinesco, contrario a toda etereidad —y a toda grandilocuencia—, Mestre también mezcla algunas figuras reverenciales de la literatura, como Cervantes, con otras de la cultura popular, como Mortadelo y Filemón. Su afán es intrahistórico, reivindicativo de la nobleza privada. Un afán que conviene a este libro aluvial, colérico, hiperbólico, pero también íntimo, cuya denuncia se formula sin mengua de la delicadeza, sin sustraer amor.

Paraíso a ciegas de José Antonio Masoliver Ródenas

Julio César Galán

José Antonio Masoliver Ródenas: *Paraíso a ciegas.* El Acantilado, Barcelona, 2012.

En situación: «Sediento de algo que ignoro»

Decía Guillermo Carnero en una reseña sobre la poesía reunida de José Antonio Masoliver Ródenas que «la vocación tardía suele ser en los poetas una garantía de calidad, ya que nos ahorra la delicuescencia adolescente en la que incurre en sus comienzos la mayoría de ellos.» Y no le falta razón, ya que en contadísimas excepciones los resultados son como mucho notables, sobre todo en esta edad de Rimbaud superguays y fotográficos. Otro asidero de superficie lo tenemos en la portada, allí vemos sonar a Juan Ramón Jiménez o W.B. Yeats (recordemos que el poeta barcelonés pasó gran parte de su vida en Londres), a estas dos referencias yo añadiría otras dos: Cernuda y Juan de la Cruz. Y a este abono podemos sumar sus obsesiones presentadas dentro de un estilo reconocible, sobrio, seco, tensado en la palabra, la imagen y la reflexión; fluido en la variación rítmica del pensamiento, es decir, el tema y su tratamiento armónico se muestran de un modo brillante, con contenido y contundencia, sin imposturas seudoreflexivas. Se nota que hay mucho que decir y que todo ello se dice con una claridad desasosegada, discursiva, paradójica y elíptica en ocasiones, como la sintaxis en la que cabalga; en el interior de poemas sin título (excepto uno), en plena consonancia con la depuración que se enseña y se siente.

Aludía Juan Goytisolo, en otra reseña sobre la poesía reunida, a la periferia de José Antonio Masoliver, a las simplicidades de

las clasificaciones generacionales, de las trabas de la tribu literaria, a lo romo de nuestra crítica, tan clara como la corrupción de nuestro país, ¿nuestro país? Esos rediles, después de un siglo de generaciones: 14, 27, 36, 50, 70, etcétera, representan la pereza y la inercia de los críticos, una señal de pobreza analítica y un modo de acabar con las particularidades de trayectorias como las de Masoliver Ródenas. Creo que es hora de terminar con ese residuo historiográfico que promueve el amiguismo, el fomento de poetas mediocres, flojos o epigonales y la comodidad creativa (¡ya somos como la generación del 27, tú serás Salinas, el otro Aleixandre, y el de más allá, Alberti!...). Por lo tanto, poetas que publican a los treinta y tantos, que viven en el extranjero o que no tienen relaciones amistosas (interesadas) pues se quedan en el limbo literario.

Aprender a respirar dentro del agua: lo importante

Un crítico puede establecer varias varas de medir: gusto, apreciaciones o metodologías diversas. En esta reseña se incluyen las tres, por un lado está el deleite de confirmar la resolución creativa de unos textos en que convive un dios desacralizado, mortal y frecuentado como un recuerdo, que algún día aportó una parte del rostro; pero que desde hace tiempo se encuentra en el abandono y en la desconfianza: «Deshabitado por el recuerdo/ del dios que necesito/. En la hornacina, la virgen/ desnuda orina temblorosa/. Los trece apóstoles/cenan reposadamente/ en el refectorio./Mis ojos están llenos de murales./ Suplico en vano. Suplico en vano/con las manos vacías en la cruz./Me escupen los creyentes [...]». Asimismo se añade otra visión sobre este asunto, el propio Masoliver ha declarado sobre ello lo siguiente: «San Juan de la Cruz recurría al amor erótico para expresar la experiencia mística; yo recurro a la elevación espiritual para expresar el amor erótico. Por otro lado, hay una realidad que podríamos llamar histórica y otra psicológica. Los años de represión en los que me eduqué intensificaron el misterio del cuerpo.» Un recorrido inverso, una trayectoria que nos lleva a vivencias sobre la atracción por lo prohibido, la perplejidad por la muerte, con su fascinación y su miedo (en este libro

siempre se oye el mar de fondo, si lo leen lo escucharán). En ese camino la mirada se echa atrás pero sin melancolía, quemando los recuerdos para exorcizarse de sus lastres y mentiras. Así, tenemos lo erótico y lo escatológico, a los amigos y a la casa, más esos pequeños destellos que produce la aceptación de la decepción: «¡Es tan dulce/todo lo que nos lleva al desengaño!». Poemas en los que se entrecruza lo carnal y lo místico, por eso, en ellos observamos muy pocas abstracciones y las concreciones, en muchos casos, se manifiestan envueltas con el humor. El amor se muestra a través de escenas e imágenes llenas de fragilidad; los ideales, los sueños y las ilusiones con el tiempo se diluyen en los intersticios de los recuerdos, los desengaños y las realidades. Otro sentimiento importante que recorre el libro es la amistad, casi siempre como una galería de fantasmas y sombras que dibujan, al mismo tiempo, el hundimiento de un rostro y la plenitud de repasos temporales.

El tercer estadio lo representa la familia con sus cantos de sirena, con su felicidad encima de la mesa podrida, con la madre como espejo de la vejez: «Busco el seno sin pezón/de mi madre» y también de la sordidez: «En la calle más turbia, él,/ el que más me amó/ vuelve para pedir que le masturbe». Vemos pasar un mundo de claroscuros, en donde el cobijo de años atrás y sus voces picotean la madera de la memoria. Y subiendo más arriba, en el último piso, está sin lugar a dudas ni aguaceros la poesía, los libros y sus lecturas, refugios en donde pasar las pequeñas y las grandes intemperies. A través del análisis de los versos y la ayuda de una entrevista para *The Barcelona Review* vemos diferentes tratamientos de la palabra, de sus creaciones y de otros puntos de fuga. Así, desde el primer poema, se alude a la inutilidad de los signos lingüísticos para saber algo de uno mismo. Esta teoría se asienta a lo largo de este poemario, ejemplos los tenemos en diversos sitios, ahí está el texto que comienza: «Una persona comprará mi libro/si lo ve en una tienda, en el mercado [...]» o en otros en que la meditación sobre la palabra se une al sentimiento de desesperación y de ausencia. En fin, círculos concéntricos que no se disuelven.

Lo formal y el final: los caballos ciegos miran las nubes

La visibilidad de esos círculos se manifiesta de manera formal en la estructura de este poemario. Hay dos poemas que marcan el orden de los contenidos, uno que sella la mitad del libro y otro que es el único titulado. El primero: «Sandy, el vecino escocés [...]» se diferencia, en primera instancia, por el espacio que ocupa: cinco páginas, pero aparte merece la atención por otras razones. En él se mezclan la realidad exterior y la interior; antes de este poema predomina la reflexión sobre las propias soledades, sobre la familia de obsesiones y las imágenes engarzadas con una serie de símbolos, en que la evocación y la sugerencia se concretan, sobre todo, en la aparición constante de los caballos y con ellos viene todo el deseo atenazado y el erotismo como salida al instinto. Además de esta mixtura de realidades aparece un diálogo entre esos entornos y otros, entre la vejez y la juventud, entre España y sus males, entre la lujuria y el consuelo de su empuje. El segundo poema importante desde el punto de vista de esta estructura lineal, desde esta secuencia de textualidades, es «Mediterráneos», el único que lleva título, ese mar plural que muestra imágenes de «mano cercenada», «boca sin lengua» y un «cementerio sin tumbas». De este modo hemos pasado por Lisboa, Génova, las calles de Ocata, las praderas de Sussex, Londres y el origen, Barcelona; de todo esto se van desgranando aspectos formales como ese poema escrito en italiano, en que persiste una iconografía de perdidas y olvidos: «e adesso è buio, una ferita/ nella memoria, rumori di treni,/strade senza fine lontano/dalla luce di Genova, musica/che arriva da un cielo inesistente [...]». Al final del libro, el último poema nos dice que toda esta estructuración se manifiesta en el espejismo de las variaciones de un mismo texto, el cual crea «su propio sentido del ritmo y de la armonía, su propio canto de sirena.» y que conduce «a aquel poema/tantas veces escrito, a aquel/amor en ruinas, a los engaños/ del corazón y la memoria».

Para terminar podemos referirnos al prólogo de Andrés Sánchez Robayna sobre la *Poesía reunida,* en la cual se alude a la singularidad de una obra con un estilo visible, algo que no es exagerado, y a las palabras del propio José Antonio Masoliver Ródenas

en cuanto a uno de los temas importantes de este *Paraíso a ciegas*: «¿Qué es ser poeta? Muy simple: escribir poesía. La pregunta es la de Bécquer: ¿Qué es poesía? Sé muy bien lo que no es. Y precisamente porque lo sé, la escribo. El poema es el resultado visible de algo que es, por así decirlo, invisible y aparentemente inasible. Relación de amantes furtivos, más que de pareja estable. El lenguaje poético permite expresar lo que no permite expresar el lenguaje cotidiano. Por lo mismo, busca lo que la realidad nos niega, se alimenta del misterio, de lo invisible, de lo indecible.»

Malas lenguas

Juan Ángel Juristo

Javier Marías: *Lección pasada de moda.* Editorial Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores. Barcelona, 2012.

No es raro pero tampoco usual que un escritor, a lo largo del uso de su oficio, reflexione sobre el instrumento principal del que se vale: el lenguaje. La preocupación por dar un buen uso del mismo no es nueva, ni siquiera tiene que ver con los inicios de la Ilustración, ni siquiera del Renacimiento aunque fuera entonces cuando se perfilaron los principios en que se establecieron los argumentos de los puristas, los que defienden el uso normativo del lenguaje sin fisuras, enfrentados a los relativistas, es decir, aquellos que piensan que puesto que el lenguaje cambia de continuo no es necesario preocuparse mucho por la norma, y muchos datan estas discusiones en nuestra tradición en los tiempos de Luciano de Samosata y Herodes Ático, gramáticos preocupados por la corrupción del idioma griego en los años de la Koiné, del idioma común, cuando el lenguaje que Alejandro ayudó a extenderse desde Egipto hasta la India se adulteró por el uso indiscriminado de palabras bárbaras, incluido aquí el latín, de tal manera que había que devolver al idioma el esplendor de sus momentos clásicos, del dialecto ático. Y esa actitud prendió de tal manera que, luego, lo cuenta Manuel Seco en el *Diccionario de dudas y dificultades*, un gramático romano se propuso que el vulgo retornase a la pureza del latín original, habida cuenta de que en el Imperio el modo de hablar se estaba descomponiendo poco a poco hasta llegar a formar lo que más tarde se llamarían lenguas romances. Estas anécdotas históricas son recogidas con pertinencia por Alexis Grohmann en el prólogo que ha realizado a *Lección pasada de moda*, un libro que recoge cuarenta y nueve columnas que Javier Marías escribió en su mayor parte en *El Semanal* durante estos últimos años con un tema común: el lenguaje y el uso que de éste se está haciendo en la España actual. Como una continuación a *Aquella mitad de mi tiempo*,

libro con el que guarda muchas similitudes, esta *Lección pasada de moda* se alinea sin duda alguna con la posición que adoptó Pedro Salinas en *Aprecio y defensa del lenguaje*, donde, en contra de los argumentos de los relativistas, aunque tampoco a favor de los que abogan por un prescriptivismo a ultranza, abogaba por una actitud vigilante ante la lengua para que siguiera siendo un vehículo de comunicación idóneo aunque, eso sí, siendo consciente de que el lenguaje es un instrumento vivo al que no se le pueden poner cortapisas. Esa actitud crítica, nada ciega, refleja en cierta forma la manera en que la Academia afronta en los últimos tiempos el cambio constante del lenguaje, adoptando a veces criterios, respecto al uso ortográfico, sin ir más lejos, que son controvertidos, hay dos artículos en este libro bastante divertidos, *Discusiones ortográficas I* y *Discusiones ortográficas II*, donde Javier Marías, en contra de los criterios de la institución de la que forma parte, pone en chanza palabras de ortografía corregida como Catar por Qatar, Ceta por Zeta, por dar lugar a confusiones semánticas, o pirsin por meramente irreconocible con el original inglés, piercing, como hace años pasó con güisqui.

Las columnas han sido divididas en siete apartados por Alexis Grohmann, encargado de la recopilación de estos artículos escritos a lo largo de los últimos veinticuatro años, y se refieren aspectos temáticos muy diferenciados en la crítica al mal uso del lenguaje. En la primera sección, la titulada, *Lección de lengua*, por ejemplo, se recogen las columnas dedicadas a las incorrecciones que el autor ha detectado en el español escrito o hablado; en otra, se da cuenta de la mala dicción y el lenguaje grosero; en la titulada *Improperios*, se nos da cuenta, en un ensayo y un artículo muy pertinentes y escritos con una gran amenidad, del ya obsoleto lenguaje del insulto; *Más asuntos translaticios*, se ocupa de las malas traducciones al español, materia de la que Marías escribe con gran soltura, gracia y saber por su magnífica labor como traductor del inglés, y que resulta ser una de las secciones que poseen más *esprit* del libro, derrochando el autor bastante ingenio como cuando cita un Padre Nuestro traducido recientemente en una novela en el que se lee: «En el nombre del Padre, del Hijo y del Santo Fantasma(por Holy Ghost). Amén»; *Nombrar o negar* se ocupa del lenguaje políticamente correcto, que da lugar también a anécdotas

sabrosas; *La lengua manida*, como su nombre indica, se ocupa de los artículos que tienen que ver con la cursilería, aquí entran en flaubertiana preocupación los lugares comunes; *En desuso por abuso*, finalmente, da razón, en dos artículos, de palabras cuyo uso arcaizante les ha dejado obsoletas a pesar de que denominan con veracidad, y estando todavía vigente, aquello que nombran.

Llama la atención el lenguaje exento de galicismos y anglicismos de que hace gala Javier Marías en estos artículos y la incidencia en hallar cualquier atisbo extraño en nuestro lenguaje demostrando así que domina con bastante soltura el uso justo y elegante del idioma. Esta aclaración es importante porque contrasta con muchos reproches que se han dirigido a sus novelas, respecto a la utilización de un estilo que fuerza a veces de forma inverosímil el significado claro de las frases y que está plagado de anglicismos varios. Reproches ciertos, pero a los que el autor replica que ese uso es consciente, y alega en su defensa la enorme cantidad de neologismos de que está plagada la obra de Cervantes. En cualquier caso, estos artículos pretenden fijar una postura respecto a unos usos en que el lenguaje, como reflejo de la sociedad de la que forma parte imprescindible, se mueve en un cambio constante hasta el punto de que a veces puede hablarse incluso de torbellino. Marías es muy consciente de esos cambios, también de esos palos de ida y vuelta, por emplear términos musicales, que tiene lugar en el lenguaje empleado en la América de habla hispana y nuestro país, y la influencia mutua y enriquecedora que de todo ello se deriva, y de esto hace lección y aprendizaje. Por otro lado, la vigencia de estos artículos a lo largo del tiempo viene determinada desde luego por su pertinencia pero también por su talante. Hay en Marías una actitud profundamente liberal, con cierta pose de media distancia anglosajona, que juega a favor del tiempo. El lector encontrará en esos artículos una actitud crítica, a veces exigente, muchas indignada, siempre atemperada por el humor, pero nunca hallará dogmatismos, recursos falsos o espurios razonamientos, ni siquiera cuando la situación a la que se refiere pueda ser motivo de irritación intensa. El último artículo que cierra el libro, por ejemplo, es buena muestra de ello. Se titula *Sablistas eclesiásticos y sablazos gubernamentales*, y, mediante el ejemplo de la obsolescencia del vocablo sablear, se plantea si esa obsolescencia

no estará motivada por el uso generalizado de la actitud. Cuando todo el mundo es sablista, el vocablo deja de tener sentido porque ya no discrimina. Esto da pie a Marías a criticar ciertas actitudes de la Iglesia respecto a algunas leyes gubernamentales y, de paso, poner en solfa la subida de impuestos decretada por el Gobierno a propósito del tabaco. El artículo, inteligente, ameno, cumple con aquello que debe poseer el género: remueve el ingenio, ayuda al lector a plantearse ciertas actitudes que se suponen inamovibles, pero siempre desde el respeto que otorga el no saberse en posesión de ninguna verdad absoluta Frente a la doxa, la paradoxa. En este gesto ve Alexis Grohmann a Marías como al hombre solo que afronta a la multitud. Sin compartir esa figura a lo drama ibseniano, lo cierto es que este libro es una muestra cabal de la independencia de criterio de que siempre ha hecho gala Javier Marías.

Nostalgia del Verbo

José Luis Gómez Toré

George Steiner: *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. Siruela, Madrid, 2012.

En las primeras páginas de su ensayo, iluminador como todos los suyos, Steiner se propone hacernos reflexionar sobre las complejas relaciones entre la palabra y el pensamiento presentándonos, junto con el lenguaje propiamente dicho, otros dos lenguajes como son, en gran medida, la música y las matemáticas. Una fascinante analogía que, desde la música, se asoma a la inquietante posibilidad de una significación sin sentido y que, desde las matemáticas, plantea la posibilidad de esa lengua universal que a menudo ha perseguido la filosofía. Este prometedor comienzo se ve en parte frustrado ya que esta vía de exploración apenas encuentra continuación posterior. No será la única vez que el texto de Steiner abre caminos para abandonarlos o apenas retomarlos después.

El título del volumen resulta voluntariamente ambiguo, ya que el propósito del autor no es tanto acercarse a las huellas de la filosofía en la gran literatura como también (y sobre todo) al pensamiento como poesía, al trabajo sobre un lenguaje del que se quisiera explorar todas sus potencialidades. Como se pregunta Steiner en uno de los primeros capítulos del libro, «¿En qué aspectos una propuesta filosófica, aun en la desnudez de la lógica de Frege, es retórica? ¿Puede algún sistema cognitivo y epistemológico ser disociado de sus convenciones estilísticas, de los géneros de expresión prevalecientes o puestos en entredicho en su época y entorno?» No es sorprendente que el autor vuelva su mirada a los presocráticos, entre quienes se formula por primera vez la equiparación entre el ser y el pensar. Y no está de más recordar que el vocablo griego *logos* apunta tanto al universo de lo verbal como al del pensamiento (una dualidad que se borra en la *ratio* latina y en sus derivaciones romances y que buena parte de la filosofía occidental ha tendido a ignorar).

Desde esa mirada hacia la materialidad verbal del pensamiento Steiner no solo se detiene en el juego ficcional de los diálogos de Platón o en la compleja textura lingüística de los textos de Heidegger, sino que, en una apuesta que sin duda sorprenderá a más de un lector, analiza las estrategias discursivas de un Hegel cuyo estilo, tachado tantas veces de descuidado, reivindica o se detiene a valorar las cualidades de Marx como escritor. La apabullante erudición del autor así como su inteligencia crítica permite poner a dialogar los textos más dispares de la tradición occidental, en un panorama que quiere ser lo más abarcador posible y que tiene algo tanto de oda como de elegía, ya que, al tiempo que celebra una tradición de siglos, Steiner no puede menos que preguntarse por la supervivencia de ese legado en una época como la nuestra. No faltan momentos especialmente brillantes, como la interpretación de Sócrates como genial creación literaria de Platón o el análisis de las cualidades dramáticas de la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo, pasajes que por sí solos justifican la lectura de este libro.

Con todo, en un texto que se propone anudar las distintas voces de la tradición europea, no dejan de ser llamativas algunas ausencias. Así, el lector de habla hispana, pese a las páginas que Steiner dedica a Borges y a algunas alusiones puntuales a escritores como Calderón o Cervantes, tal vez se pregunte si una confrontación de las propias tesis del autor con textos como *El arco y la lira* de Octavio Paz o con los que María Zambrano dedica a su razón poética, no hubiese enriquecido un panorama, que pivota, tal vez demasiado, en torno a la tradición alemana y anglosajona.

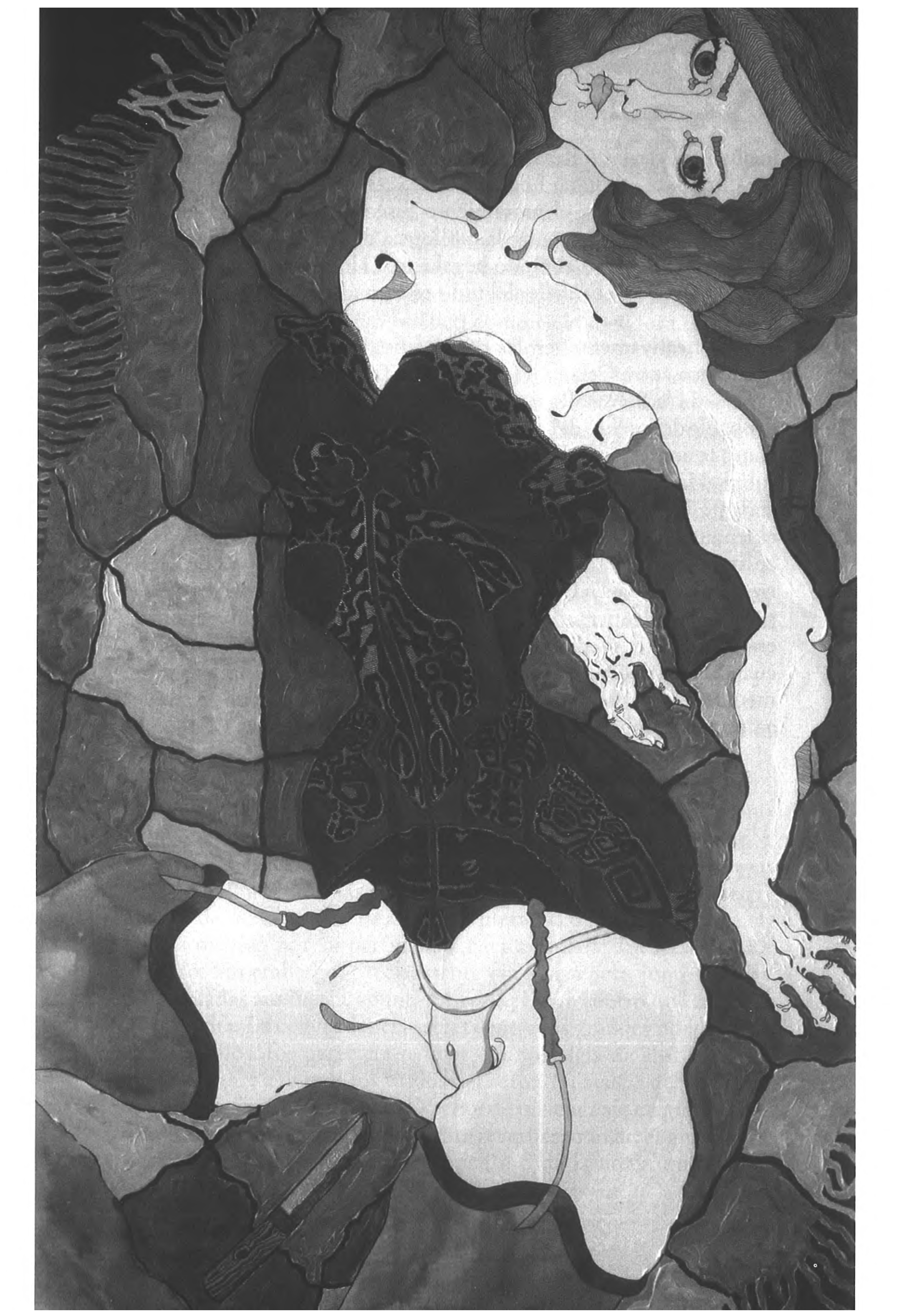
De igual manera, una cuestión que Steiner no deja de tocar, pero en la que a mi modo de ver se queda a medio camino, es la que inaugura la condena platónica a la poesía y que tiene como una de sus pervivencias más ilustres la tesis hegeliana de la muerte del arte. El «exultante antagonismo» entre pensamiento y poesía al que se refiere Blanchot (y que Steiner no deja de citar) permite preguntarse si este ensayo no hace demasiado hincapié en los vínculos en detrimento de los desencuentros y las tensiones que a lo largo de la historia se han producido entre filosofía y literatura. Con harta frecuencia a los intentos de hermanamiento han seguido estrategias de diferenciación, y así, mientras que Hegel proclamará la superación del arte por la filosofía, Hölderlin canta-

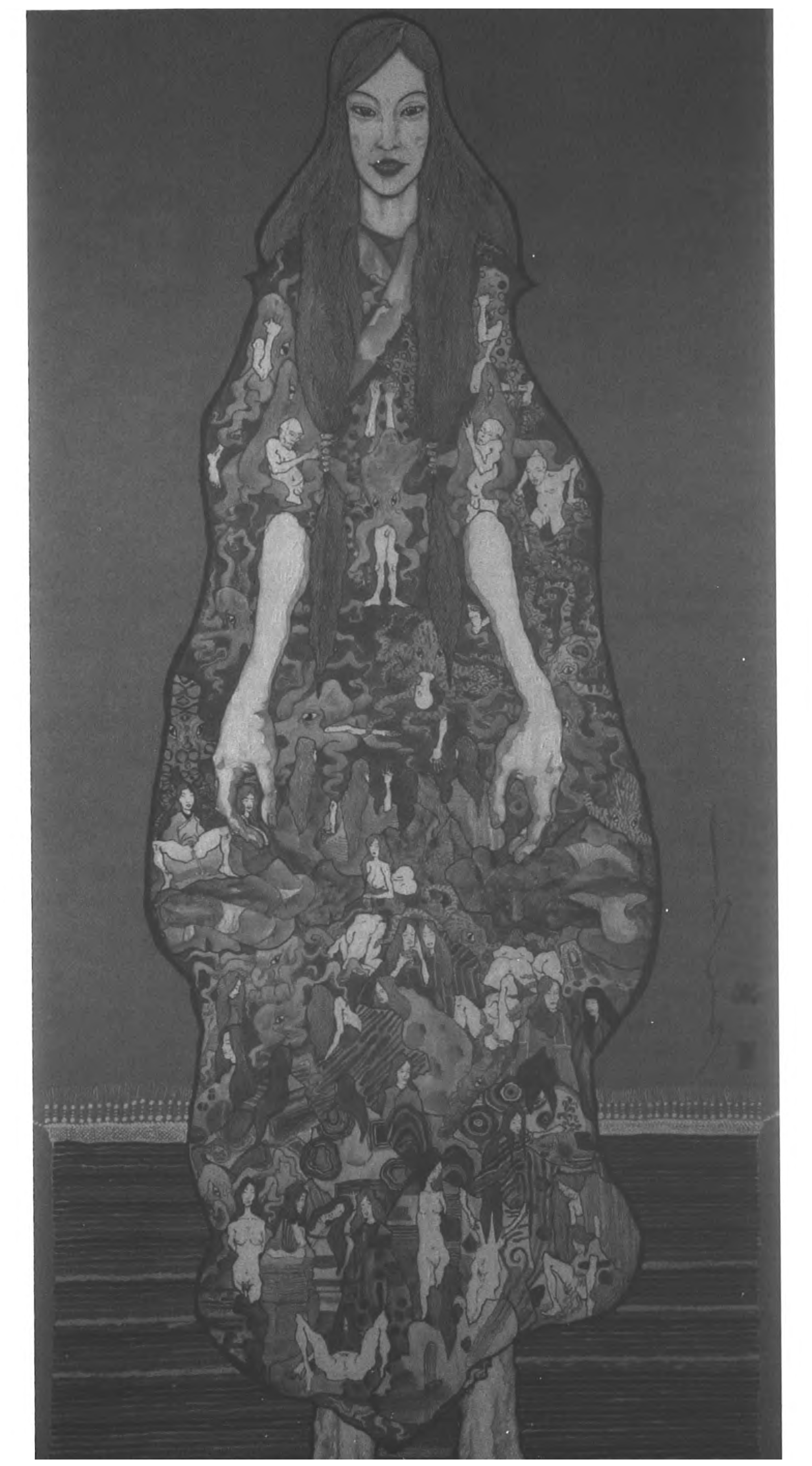
rá la superioridad de la poesía sobre el pensar abstracto. Conviene no olvidar, por otra parte, que una destacada corriente filosófica, sobre todo en el ámbito anglosajón, como es la filosofía analítica ha tendido a poner bajo sospecha los enunciados estéticos y, en esa estela, no han faltado autores como Davidson que han negado todo valor cognitivo, todo plus de significación a un recurso tan central en el discurso poético como es la metáfora. Por otro lado, este juego de antagonismos no se da solo entre dos campos de la experiencia humana, sino que en cierto modo es interno a la propia filosofía: así, las máscaras literarias de Nietzsche le sirven a este ante todo como una forma de dinamitar la propia tradición metafísica, una herencia muy visible en el postestructuralismo francés o, de un modo más general, en el llamado pensamiento postmoderno. La importancia que Steiner concede al *Tractatus* y al primer Wittgenstein puede hacer pasar por alto una de las tesis principales del segundo Wittgenstein, la de la pluralidad de los juegos del lenguaje, que algunas propuestas contemporáneas han radicalizado hasta el punto de proponer la irreductibilidad entre sí de los distintos modos del discurso frente al anhelo de un lenguaje universal.

Juzgar un libro por sus ausencias puede resultar mezquino, cuando no tratarse simplemente de una forma de pedantería. Sin embargo, si me permito incidir en ello es no solo porque tengo la sensación (todo lo personal que se quiera) que Steiner ha escrito un libro valioso, pero no el gran libro que podía haber escrito, sino también porque algunas de esas ausencias señalan hacia el que, a mi parecer, es un elemento central en el propio libro. El énfasis en la tradición poética más cercana a la reflexión filosófica (en detrimento de otras formas de creación literaria) puede justificarse en buena medida por su pertinencia para apuntalar las tesis de este estudio. Sin embargo, precisamente esa insistencia, junto con las ya señaladas ausencias, apunta tal vez hacia un centro que rara vez se explicita. La concordancia secreta entre los grandes poetas y los grandes filósofos pareciera ocultar esa nostalgia de absoluto que diera nombre a uno de los títulos del autor. Nostalgia del absoluto que es asimismo nostalgia del Verbo, de un lenguaje originario cuyos ecos seguirían de alguna forma reverberando en el gran estilo de las obras maestras del pensamiento o de la literatura. Cabría

incluso aplicar las mismas estrategias que utiliza Steiner a su propio libro para constatar una tensión no resuelta entre el fragmento y la totalidad, entre el movimiento discontinuo del ensayo y la ambición del tratado, entre la biblioteca de Babel borgiana y una historia del Espíritu al modo hegeliano. Si lo fragmentario parece ganar la partida, el anhelo del todo es algo más que una música de fondo.

Significativamente, en las páginas finales del libro se alude al encuentro entre Celan y Heidegger en Todtnauberg, en la célebre cabaña de la Selva Negra, propiedad de este último. La más que probable decepción del poeta ante ciertas actitudes del filósofo (así como la confesión del propio Steiner de no poder arrojar más luz sobre el famoso episodio) tal vez pueda leerse como una advertencia ante la pretensión de restaurar la totalidad perdida mediante el lenguaje, un deseo que topa no solo con límites ontológicos y epistemológicos, sino también éticos, y aun políticos, como ocurre precisamente en la cita de Todtnauberg, sobre la que gravita el pasado nazi del pensador alemán. Como el propio Steiner apunta, en ocasiones el silencio resulta más elocuente que la palabra, aun cuando ese silencio no deja de resultar ambiguo y en algunos momentos pareciera apuntar a una teología negativa que no se atreve a decir su nombre.





Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE , NÚM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NÚMERO,

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2012

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

Precios de suscripción

España	Un año (doce números).........	52 €
	Ejemplar suelto........................	5 €
Europa	Un año	109 €
	Ejemplar suelto........................	10 €
Iberoamérica	Un año	120 €
	Ejemplar suelto........................	12 €
USA	Un año	156 $
	Ejemplar suelto........................	13 $
Asia	Un año	120 €
	Ejemplar suelto........................	12 €

IVA no incluido

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.